

Fernando Távora e Lucio Costa,
pontos comuns

Sara Silva Reis

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientada por
Prof. Dr. José Miguel Neto Viana Brás Rodrigues

FAUP
2017

A presente dissertação foi escrita ao abrigo do antigo Acordo Ortográfico, por decisão da autora.

A maior parte das citações é transcrita em português, com tradução livre da autora, se necessário. Quando relevante, a citação é deixada na língua original para que o seu real sentido não se perca com a tradução.

“... para aqueles que nasceram para aumentar ao passado algo do presente e algumas possibilidades de futuro ...”¹

1. Fernando Távora, “ O Problema da Casa Portuguesa”.

ÍNDICE

RESUMO / ABSTRACT	9
NOTA INTRODUTÓRIA	13
1. ANOS DE FORMAÇÃO	19
1.1. Formação familiar	19
1.2. Formação académica	23
2. LE CORBUSIER	41
2.1. Anos de Formação	41
2.2. Lucio Costa e Le Corbusier encontros	53
2.3. Fernando Távora e Le Corbusier encontros	77
3. LUCIO COSTA, <i>Por uma arquitectura brasileira</i>	91
3.1. Edifícios no Parque Eduardo Guinle	91
3.2. Casa Costa e Moreira Penna	103
4. FERNANDO TÁVORA, <i>Por uma arquitectura portuguesa</i>	121
4.1. Casa sobre o Mar	121
4.2. Bloco de Habitações Pereira Reis	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
BIBLIOGRAFIA	169
LISTA E CRÉDITOS DAS IMAGENS	181
ANEXOS	

RESUMO

A presente dissertação centra-se no estudo de *pontos comuns* da vida e obra de dois grandes nomes da arquitectura internacional: Fernando Távora e Lucio Costa. Protagonistas de momentos de transição, em Portugal e no Brasil, respectivamente, cedo se apercebem que o Movimento Moderno é muito mais que um estilo passageiro, e que as suas bases assentam em ordens e raciocínios ancestrais, tais como os grandes monumentos clássicos. Desta forma, depois de uma fase em que um abstraccionismo inicial se mostra necessário para a imposição da nova plástica e técnica moderna, ambos se voltam para um estudo das culturas e tradições locais, apropriando-as como componente de extrema importância na elaboração dos seus projectos, nunca descorando da constante evolução das técnicas construtivas.

Fazendo uma recolha de dados históricos, organizando-os de forma a contarem a história pretendida *per si*, e uma análise de obras teóricas e práticas – dois casos de estudo para cada arquitecto - propõe-se, então, com este trabalho, comparar, em primeiro lugar, a atitude dos arquitectos face a uma arquitectura de carácter passadista (“A Casa Portuguesa”, em Portugal, e o Movimento “Neo-colonial”, no Brasil), seguida do conhecimento do “novo mundo” moderno, que lhes é “apresentado” por Le Corbusier e, por fim, as interpretações e revisões desse mesmo Movimento Moderno, feitas por Fernando Távora e Lucio Costa, que, por vezes, estiveram tão próximas, ainda que referentes a países com condições e características tão díspares.

ABSTRACT

The present dissertation focuses on the study of *common points* in the life and work of two important names of international architecture: Fernando Távora and Lucio Costa. Leading names in transition moments, in Portugal and in Brazil respectively, soon realize that the Modern Movement was much more than a passing style, and that its bases come from ancestral orders and rules, such as the great classic monuments. In this way, after a phase in which an initial abstractionism was necessary for the imposition of the new aesthetic and modern technique, both turned to a study of the local cultures and traditions, appropriating them as a component of extreme importance in the elaboration of their projects, never neglecting the constant evolution of constructive techniques.

By collecting historical data, organizing them in order to tell the desired history *per se*, and an analysis of theoretical and practical works - two case studies for each architect - it is thus proposed in this work to compare, firstly, the attitude of the architects towards an outdated style of architecture (“A Casa Portuguesa” in Portugal, and the “Neo-colonial” Movement in Brazil), followed by the knowledge of the modern “new world”, which was “presented” to them by Le Corbusier and, finally, the interpretations and revisions of this same Modern Movement, made by Fernando Távora and Lucio Costa, who have sometimes been so close to each other, although referring to countries with such differing conditions and characteristics.

NOTA INTRODUTÓRIA

Encarei este último trabalho académico como uma oportunidade para estudar um tema com a profundidade e o tempo necessários (algo raro e escasso ao longo destes seis anos), que me interessasse realmente e que com o qual sabia que iria aprender ferramentas práticas para o meu futuro.

O arquitecto Fernando Távora “apareceu”, desde cedo, na minha vida, mesmo sem me dar conta disso.

Seis anos da minha infância foram passados no Convento das Irmãs Franciscanas de Calais, em Gondomar, entretanto adaptado para colégio. Apesar de, só quase dez anos mais tarde, me aperceber da importância dessa obra e de descobrir quem era o seu autor, acredito, piamente, ter provocado em mim um qualquer tipo de influência inconsciente.

Mais tarde, com a entrada na Faculdade, a figura de Fernando Távora voltaria a aparecer, logo no primeiro ano, com a leitura e breve análise do seu livro *Da Organização do Espaço*.

Desde então, apesar de ser sempre mencionado como o “pai da arquitectura portuguesa”, pelo seu grande contributo para esta, nunca mais foi revisitado ou estudado ao longo do meu percurso e, por isso sentia uma certa ignorância e lacuna em relação a um assunto que nos - refiro-me, na generalidade, a todos nós, estudantes de arquitectura - parece tão natural e apreendido mas que, na verdade, não o estava, de maneira alguma.

A meio deste percurso, surgiu a oportunidade de fazer um intercâmbio académico para o Rio de Janeiro, onde tive contacto não só com uma nova cultura, novos saberes e tradições, como também com uma personalidade que, do meu ponto de vista, em muito se aproximava da de Távora: Lucio Costa.

O meu reduzido conhecimento em relação a Lucio Costa, e a toda a arquitectura brasileira, levava-me, então, a associá-lo, apenas, ao desenho do Plano Piloto de Brasília - falha que verifiquei ser comum não só em muitos estudantes de arquitectura portugueses, como também brasileiros.

Penso ter sido esse um dos primeiros indicadores de que deveria juntá-los nesta investigação: o facto comum de serem duas personagens de extrema relevância para os dois países e serem, por vezes, condenados ao esquecimento (não menosprezando os inúmeros escritos que a eles são dedicados).

Não tendo o intuito de ser um trabalho inovador, nem a pretensão de superar os demais ensaios a propósito destes duas personagens, mas com a plena consciência da responsabilidade do que estaríamos a empreender, iniciámos esta investigação com a recolha de dados e informações, devidamente seleccionados, compilados e interceptados, para que permitissem consolidar uma ideia pretendida.



1. - Convento de Gondomar.

Desta forma, e como indica o título, fomos tentando identificar os *pontos comuns* entre Fernando Távora e Lucio Costa; comuns, no sentido de banais, acessíveis a todos, comunitários, mas também pontos de convergência e, por vezes de valor insignificante (e por conseguinte de divergência) no percurso dos dois.

Assim sendo, o trabalho divide-se em quatro capítulos. Num primeiro momento, analisamos as formações familiar e académica dos dois, marcadas por um certo conservadorismo em ambas as partes.

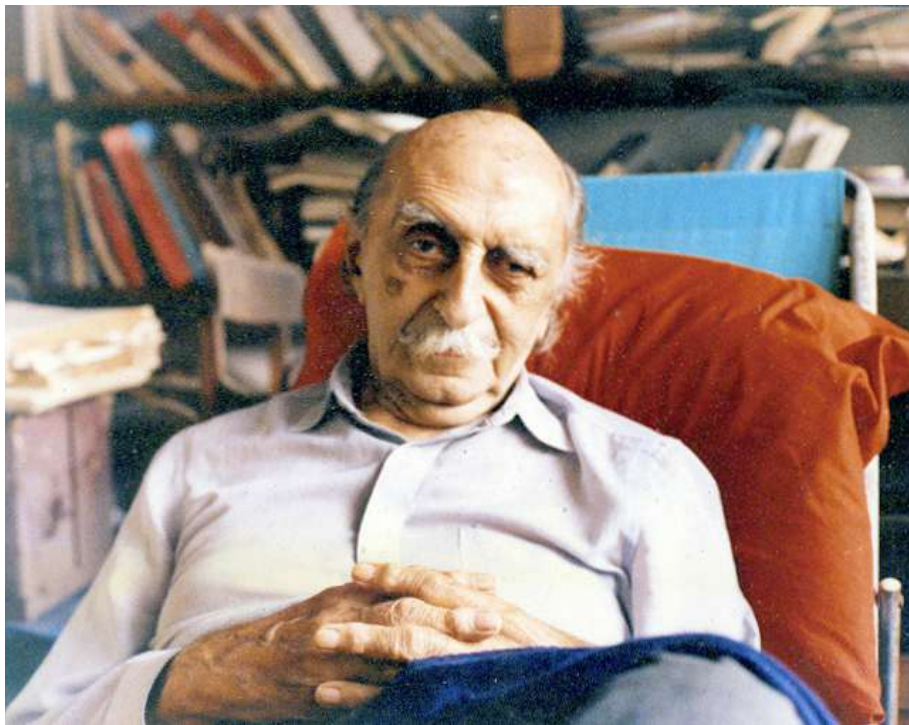
De seguida, entendemos que faria todo o sentido um breve estudo do percurso de Le Corbusier para uma melhor compreensão de este ser, assumidamente, para Távora e para Costa, uma das maiores referências em arquitectura.

É com Le Corbusier que, tanto um como o outro, “abre os olhos” para a nova realidade arquitectónica moderna - um novo mundo de possibilidades, porém, sustentadas em regras e ordens milenares.

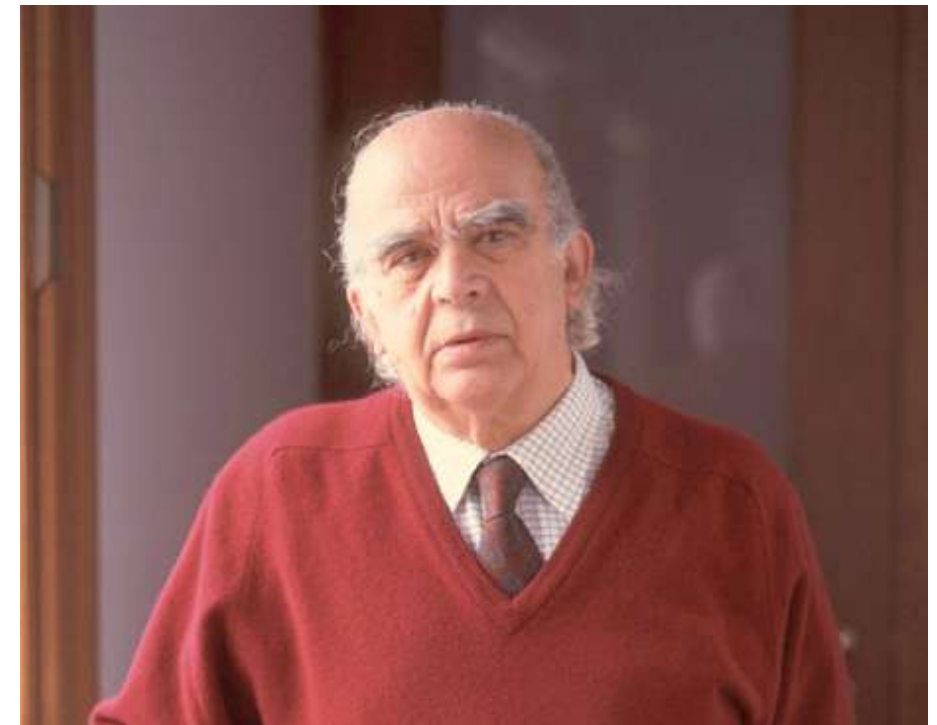
Os últimos capítulos, são dedicados ao estudo de duas obras de cada arquitecto. A escolha destas passou por uma tentativa de encontrar, nos dois percursos, uma obra de vertente e características mais “modernas” - no sentido de aproximação ao uso dos “*Cinco Pontos para uma Nova Arquitectura*”- e, outras duas, onde é já notória uma revisão ao abstraccionismo moderno, numa tentativa de combinação e integração de tradições e características locais, com as novas técnicas construtivas modernas. Foi nosso objectivo, também, que as tipologias, escalas e ideologias das obras fossem, o mais semelhante possível, para uma melhor compreensão e aproximação dos possíveis *pontos comuns*, adoptados por ambos os arquitectos (daí a escolha recair por duas moradias e dois blocos de habitações), ainda que em países com condições e características tão díspares.

*Queríamos que esta exposição fosse entendida como um apelo à Vida, como uma manifestação de esperança no destino do homem e como uma apaixonada afirmação do significado profundo da Arquitectura.*¹

1. Fernando Távora, *Fernando Távora, percurso = a life long trail* (coord. Fernando Távora e José Bernardo Távora), Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993.



2. - Lucio Costa



3. - Fernando Távora

1. ANOS DE FORMAÇÃO

1.1. Formação familiar

Vinte e um anos distanciam o nascimento dos dois protagonistas desta investigação.

Lucio Marçal Ferreira Lima Costa nasce a 27 de Fevereiro de 1902, em Toulon, França, cidade para onde os seus pais seguem depois de se casarem em Lisboa e após uma temporada em Havre e Marselha. Anos mais tarde, a família volta para o país de origem, o Brasil, para que o seu pai, engenheiro naval, assumisse a direcção do Arsenal de Marinha e, em 1910 retornam a sua jornada pela Europa, para que este integrasse uma missão naval em Newcastle.

Antes de voltarem definitivamente para o Brasil em 1916, a família passa por várias cidades europeias que contribuem para a aprendizagem e conhecimento de várias culturas por parte do jovem: Newcastle, Paris, Friburgo, Beatenberg, Montreaux (onde Lucio faz os seus estudos) e Liverpool.

Fernando Luís Cardoso Meneses de Tavares e Távora nasce a 25 de Agosto de 1923, no Porto, Portugal. Oriundo de famílias aristocráticas do norte do país, (Guimarães e Minho¹) a família fixou-se na Foz do Douro. Membro da mocidade portuguesa, Fernando Távora, que recitava poemas da *Mensagem* aos 14 anos, demonstrou desde cedo destreza para o desenho.²

O seu pai, “*um homem formado em Direito, de espírito conservador, politicamente integralista, monárquico*”³, “*sempre se interessou por problemas de arte e até pela vivência da própria arquitectura*”⁴, no entanto ,queria-o licenciado em engenharia civil, pois “*ser*

1. *Comecei (desde cedo) a procurar compreender as razões das coisas. Já com 12 anos, tinha uma casa no Minho que tinha uma torre e uma casa no sul, horizontal, que já não tinha torre. Tudo isso me prendeu à razão das coisas e eu observo muito as pessoas. (Estou atento) e, portanto, isso dá às coisas que eu tenho feito um certo carácter, uma certa identidade.*

Fernando Távora, citado por Correio do Porto, 2011, consultado em:

www.correiodoportop.pt/cultura/casa-de-ofir-em-estado-de-degradacao .

2. *Já descobri que o chamado jeito para o desenho vem do meu avô que desenhava, esculpia, etc. (...) O meu irmão mais velho, Bernardo, desenhava muitíssimo bem. Portanto, havia condições duma certa facilidade para desenhar.*

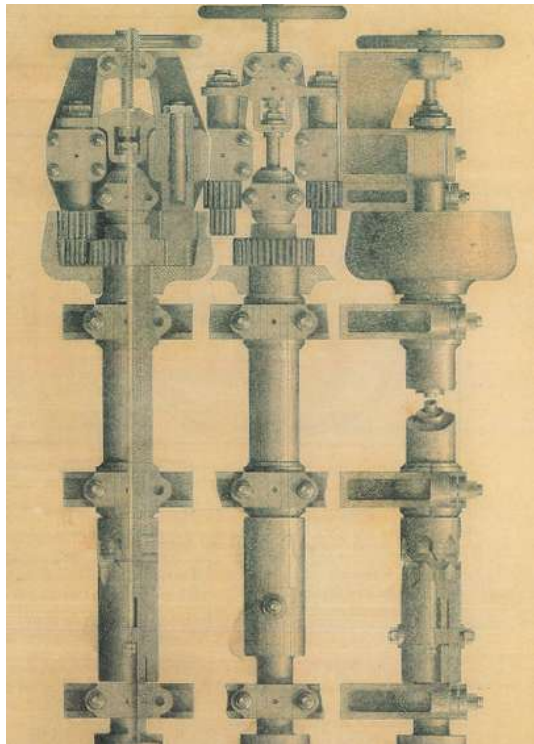
Fernando Távora, entrevistado por Manuel Mendes para a revista *Edifícios*, “encontro Para a Edifícios”, in *Fernando Távora, ‘minha casa’, ‘Uma porta pode ser um romance’*, Porto: FIMS, 2013, p. 3.

3. *Idem, Ibidem.*

4. Bernardo José Ferrão, “Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora” in *Fernando Távora* (Luiz



a)



b)

4. - a) Templo de Minerva, desenho de Fernando Távora; b) Desenho de Joaquim Ribeiro da Costa, pai de Lucio Costa.

engenheiro era ser arquitecto e mais alguma coisa”⁵. Fernando Távora optará, contudo, por inscrever-se na Escola de Belas Artes do Porto, não sem antes fazer o sétimo ano do liceu, por exigência paterna - requisito desnecessário na época para a admissão à instituição de ensino artístico.

Contrariamente a Távora, o pai de Lucio Costa, “*que estranhamente sempre desejou um filho ‘artista’*”⁶, matriculou-o, aos 17 anos, na Escola Nacional de Belas Artes, onde se formaria como arquitecto⁷. *Ainda vestido de menino inglês e muito mais moço que os outros, sempre fui respeitado porque desenhava melhor que eles.*⁸ Assumimos que essa destreza para o desenho poderá provir do seu pai, tendo em conta os desenhos deste publicados por Lucio no seu livro *Registro de uma vivência*.

Na casa paterna de Távora “*a Arte Moderna era considerada uma coisa incrível e a Arte Nova, nem pensar nisso!*” (...) *Raul Lino*⁹ esteve presente na sua educação “*através do meu pai, que tinha alguns livros dele e que o admirava como sendo o máximo do que era possível fazer naquela época*”.¹⁰

Trigueiros ed.), Lisboa, Editorial Blau, 1993, p. 23.

5. Fernando Távora, entrevistado por Mário Cardoso, in *Arquitectura*, nº123, Lisboa, Setembro/Outubro, 1971, p. 150.

6. Lucio Costa, “À guisa de sumário”, in *Registro de uma vivência*, São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 12.

7. *Meu pai imaginava que eu fosse escolher pintura ou escultura, mas eu me seduzi pela arquitectura por causa da biblioteca estupenda sobre arquitetura que eu encontrei na sala dos fundos da Escola.*

Lucio Costa, entrevista publicada na *Folha de São Paulo*, caderno *Mais!*, 15 de Agosto de 1993, p. 6.

8. *Idem, Ibidem.*

9. *Desde o meu despertar profissional que a obra de Raul Lino me obceca. Tudo começou, creio, quando o meu irmão mais velho, então aluno de Engenharia Civil, executou para a cadeira de arquitectura, o projecto de uma habitação fortemente inspirada na “Casa numa terra-de-águas no Minho”, publicada por Lino nas suas “Casas Portuguesas”; meu Pai oferecera o livro a meu irmão com uma dedicatória da qual recordo, com aproximação, a passagem: “...para que sempre te inspires na obra do grande mestre...”. Estávamos por volta de 1935...e dos meus 13 ou 14 anos...”.*

Fernando Távora, Prefácio do livro *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, (Irene Ribeiro ed.), Porto, FAUP publicações, 1994 p. 5.

10. Fernando Távora, citado por Bernardo José Ferrão, “Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora” in *Fernando Távora* (Luiz Trigueiros ed.), Lisboa, Editorial Blau, 1993, p. 23.



a)



b)

5. - a) Lucio Costa e colegas de turma na ENBA.; b) Fernando Távora e colegas, em aula de modelo nu a ESBAP.

1.2. Formação académica

Paralelamente à educação rígida e de valores conservadores que herdaram das suas famílias, também a sua passagem pelas Escolas de Belas Artes é marcada por um certo academismo conservador, canónico e imutável.

Lucio Costa, lembrando os seus tempos de estudante, caracteriza a sua educação como “pseudo-clássico-modernizada’, que consistiria numa vã pretensão estilística ainda baseada no apego à técnica de compor académica e à comodulação convencional, mas de aparência hirta porque despojada da molduração e dos ornatos integrantes do organismo original.”¹¹

A arquitectura moderna não integrava as directrizes do curso talvez porque os mestres não a viam com bons olhos, “senão mesmo certa natural repulsa, [que] os impedia de transmitir a lição moderna com a indispensável objectividade e clareza”¹².

*Tive formação académica e vivi afastado, apenas desgostoso de ter que fazer aquela eclética, aplicando estilos históricos de acordo com o programa, como se fazia na época*¹³.

A propósito desses tempos, lembra o autor :

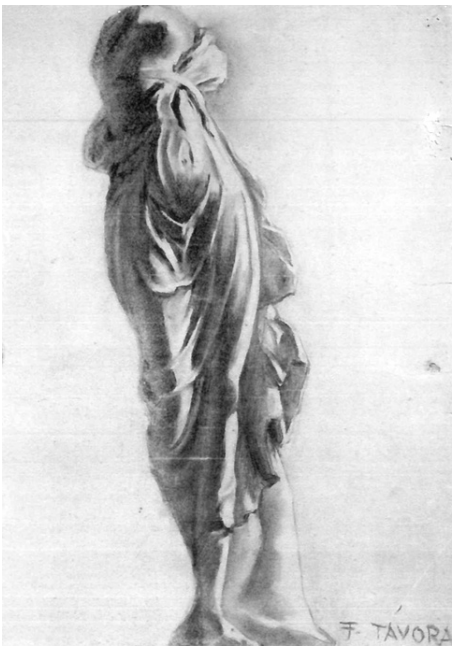
*Era a época do chamado ecletismo arquitectónico. Os estilos ‘históricos’ eram aplicados sans façon de acordo com a natureza do programa em causa. Tratando-se de igreja, recorria-se ao receituário românico, gótico ou barroco; se de edifício público ou palacete, ao Luís XV ou XVI; se de banco, ao Renascimento italiano; se de casa, a gama variava do normando ao basco, do missões ao colonial.*¹⁴

Não muito distinto fora o percurso pela Escola de Belas Artes do Porto de Fernando Távora, marcado por um certo conservadorismo.

Como o próprio assumiria, “a formação que tive na Escola foi muito coerente com a minha formação familiar: bastante conservadora, embora com alguns toques, de vez em quando, do homem moderno que era o Carlos Ramos, das suas lições, mas nunca uma modernidade muito intensa, nunca muito afectada.”¹⁵

Os trabalhos académicos, orientados pelo mestre Carlos Ramos, poderiam seguir qualquer caminho estilístico, tendo sempre presente o lema do mestre de máxima

11. Lucio Costa, in “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, *Registro de uma vivência, op.cit.*, p.171.
12. *Idem, Ibidem*.
13. Lucio Costa, entrevistado por Haifa Y. Sabbag, para a revista *Arquitetura e urbanismo* nº1, Brasil:Pini, 1985, p. 17.
14. Lucio Costa, in “À guisa de sumário”, *Registro de uma vivência, op.cit.*, p. 15.
15. Fernando Távora, entrevistado por Manuel Mendes, *op.cit.*, p. 4.



6. - Trabalhos académicos de Lucio Costa e Fernando Távora, respectivamente.

liberdade, máxima responsabilidade¹⁶, não se traduzindo numa ausência de linguagem mas sim num princípio de pedagogia da qual faziam parte assuntos tais como a variedade na unidade, nacional no internacional e o moderno versus o clássico.¹⁷

Por influência de colegas¹⁸, Távora decide experimentar um edifício moderno:

Lembro-me, por exemplo, de um trabalho que fiz, um abrigo para uma estátua num jardim, em arquitectura clássica. Depois, o edifício para um museu do traje, em Viana do Castelo, mas ainda com a imposição do chamado estilo clássico¹⁹. E mais tarde é que nos apareceu uma coisa diferente. E lembro-me perfeitamente de ter dito ao arquitecto Carlos Ramos: “Eu vou tentar o moderno” Ah, sim senhora, disse-me ele (...) era um ensino onde até certo ponto a modernidade era encarada do ponto de vista estilístico.²⁰

Ainda acerca da sua formação escolar, Fernando Távora faz o seguinte comentário:

A formação era bastante frouxa e as coisas chegavam muito frescas, não havia muito tempo para as aprender senão formalmente; a formação teórica era fraca, pouco fundamentada.²¹Tudo era um pouco vazio, um pouco ausente, um pouco formal. O que procurei realmente foi fundamentar os meus interesses e compreender porquê, fazer uma arquitectura moderna, porquê relacionar a arquitectura com o urbanismo, porquê relacionar a arquitectura com a sociedade, enfim, todo esse tipo de temas

16. Fernando Távora, “Evocando Carlos Ramos” (texto lido no colóquio sobre o arquitecto Carlos Ramos promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 12 de Fevereiro de 1986) in *RA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, ano 1, número 0, Porto, Outubro de 1987, p. 75.

17. Bernardo José Ferrão, “Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora” in *Fernando Távora, op.cit.* , p. 24.

18. *O que me forçou uma formação moderna, que procurei fazer, foi sobretudo o contacto com os colegas que na altura se chamavam Fernando Lanhas, Júlio Resende (mais velho), Nadir Afonso, Júlio Pomar, etc. Houve ali um grupo com quem eu me dava, uns mais velhos, outros mais novos, que criaram um clima dum certo progressismo.*

Fernando Távora entrevistado por Manuel Mendes para a revista *Edifícios*, “encontro Para a Edifícios”, *Fernando Távora, ‘minha casa’, ‘Uma porta pode ser um romance’, op.cit.* , p. 4.

19. *De facto Ramos não transmitia um método, tinha uma visão da casa renascentista, com um certo encanto, uma certa pureza e sobretudo uma procura de conforto. Um dos meus primeiros projectos com ele era em Viana do Castelo, uma casa clássica, com pilares e frontões, e ele me disse: “Se puséssemos uma grinalda?”, e eu: “Uma grinalda? Não é moderna”, “Sim eu sei – respondeu-me – mas fica bem”. Ramos fazia uma arquitectura eclética, moderna e antiga(...).*

Fernando Távora, entrevistado por António Esposito e Giovanni Leoni, “Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura”, in *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona: GG, 2003, p. 9.

20. Fernando Távora, entrevistado por Mário Cardoso, in *Revista Arquitectura* nº123, pág. 152.

21. *Na escola, de resto, não havia livros porque a biblioteca estava sempre fechada e era preciso uma autorização especial; ninguém lia, mas uma vez encontrei um folheto A4, que estava num armário de uma das salas, no qual se dizia que uma boa casa tinha que ter lustro, tinha que ser leve e assim por diante, aquelas eram as recomendações que se davam aos alunos.*

Fernando Távora, entrevistado por António Esposito e Giovanni Leoni, *op.cit.*

*modernos que realmente não eram muito tratados.*²²

Esta lacuna poderia estar ligada “a uma ausência de informação generalizada no que respeitava a livros ou revistas e, menos ainda, de viagens ou outros contactos internacionais para conhecimento directo dos edifícios”²³, que Fernando Távora constata que existiria.

*Eu tive uma formação clássica, conservadora. Quer dizer que entrei para a Escola enamorado pela Vénus de Milo e saí fascinado por Picasso. Houve, portanto, na minha formação escolar uma transformação importante da minha educação familiar.”*²⁴

O surgimento de vários movimentos de arquitectura (arquitectura italiana do fascismo, arquitectura alemã nazi, e a arquitectura brasileira, que começava a aparecer) aquando da sua frequência na Escola, juntando ao facto da discrepância entre a formação racionalista e a familiar, resultou numa desorientação do jovem arquitecto.²⁵

Ainda durante a sua passagem pela Escola, e com apenas 22 anos, Távora escreve *O Problema da Casa Portuguesa*, onde atesta “os erros do presente e os caminhos do futuro” da arquitectura portuguesa.

Neste texto, que irá marcar as bases do seu pensamento arquitectónico e da sua carreira, o autor critica a nostalgia e saudosismo do passado, a “*mentira arquitectónica*”, fundada na ideia de um conjunto de características que resultariam numa arquitectura de cariz nacional (*Casa Portuguesa*), formalizada pelos arquitectos seus contemporâneos, sem desconsiderar a importância da identidade nacional para formação de uma nova arquitectura²⁶, de acordo com a época, pois essa identidade “*não desaparece como o fumo e se nós a possuímos nada perdemos em estudar a Arquitectura estrangeira, caso contrário será inútil ter a pretensão de falar em Arquitectura Portuguesa.*”²⁷

Como afirmaria Teotónio Pereira, esta publicação “*exprimiam aquilo que os jovens arquitectos sentiam (...) denunciava esse tipo de arquitectura passadista que o estado obrigava a fazer e ao mesmo tempo, propunha uma alternativa de como o arquitecto em Portugal deveria projectar de acordo com o seu tempo e o lugar onde está.*”²⁸



7.

22. Fernando Távora entrevistado por Manuel Mendes, *op.cit.*

23. Fernando Távora, “Evocando Carlos Ramos” , *op.cit.*, p. 76.

24. Fernando Távora, citado por Bernardo José Ferrão, *op.cit.*

25. *Pôr esta coisa toda em ordem não podia ser assim de um momento para o outro, evidentemente. Esse esforço de revisão causou-me, portanto,, uma época de decepção, de cepticismo, etc. Tive que tentar vencê-la pouco a pouco, com o exercício da actividade profissional, mas só quando isso ia sendo possível. Sofri muito.*

Fernando Távora, entrevistado por Mário Cardoso, *op.cit.*, p. 153.

26. Opinião partilhada por Lucio Costa, reconhecendo que “foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, da sua tradição”.

COSTA, Lucio, “Razões da nova arquitectura”, in *Registro de uma vivência*, *op.cit.* , p. 116.

27. Fernando Távora, “O Problema da Casa Portuguesa”, in *Fernando Távora*, *op.cit.*, p. 13.

28. Nuno Teotónio Pereira, entrevistado para a RTP a propósito da personagem de Fernando Távora, 2001,



8. - Fernando Távora em Roma, 1947.

*Qualquer estilo nasce do Povo e da Terra com a espontaneidade e vida de uma flor; e Povo o Terra encontram-se presentes no estilo que criaram com aquela ingenuidade e aquela inconsciência que caracterizam todos os actos verdadeiramente sentidos, sejam eles de um homem ou de uma comunidade, de uma vida ou de muitas gerações. Era pois ausente de qualquer sentido vivo e verdadeiro a reacção dos criadores da ‘Casa à antiga portuguesa’.*²⁹

Távora constataria preocupações semelhantes às de Keil do Amaral³⁰ e paralelas a Raul Lino³¹, defendendo neste texto uma “terceira via”³², no sentido de uma evolução da *arquitectura moderna com capacidade de identificação com o tradicional*.³³

Todas estas incertezas e indecisões levaram o jovem arquitecto a um grande cepticismo em relação à sua prática como arquitecto e ao seu futuro e, tentando encontrar uma fuga aos seus problemas, ou mesmo uma resposta para eles, Távora decide fazer, de Setembro a Novembro de 1947, a primeira viagem pela Europa após o fim da guerra, ao volante de um Citroen com o seu irmão Bernardo e um amigo. Percorrendo cidades de Espanha, França, Itália, Suíça, Holanda e Bélgica, é notória nas suas anotações do diário de viagem, a necessidade de aproveitar o tempo da viagem “para reflexão e decisão sobre princípios e orientações a argumentar-praticar na sua autonomia como pessoa e arquitecto”³⁴.

De regresso ao Porto, ainda sem diploma, Fernando Távora depara-se com grandes dificuldades em pôr em prática todas as lições que obtivera e, tentando solucionar essa incapacidade de projectar arquitectura, refugia-se no seu gosto pelo urbanismo³⁵. Decide,

consultado em:

www.rtp.pt/arquivo/?article=687&tm=22&visual=4

29. Fernando Távora, “O Problema da Casa Portuguesa”, *op.cit.*, p. 14.

30. O texto de Fernando Távora apresentava semelhanças com o de Keil de Amaral, “Uma Iniciativa Necessária”, escrito em 1947, onde o arquitecto de Lisboa reconhecia a necessidade do estudo da arquitectura popular portuguesa, nunca antes feito e pouco valorizado.

31. *Depois veio a minha entrada na modernidade com a frequência do ensino superior e aí uma outra vez a obra de Lino surgiu, não como objecto de simpatia mas como de alguém que se situava do outro lado, uma espécie de anti-moderno; recordo um comentário de Carlos Ramos quanto a uma inexactidão técnica de um seu projecto publicado, insinuando alguma incompetência profissional*

Fernando Távora, Prefácio do livro, *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, *op.cit.*, p. 5.

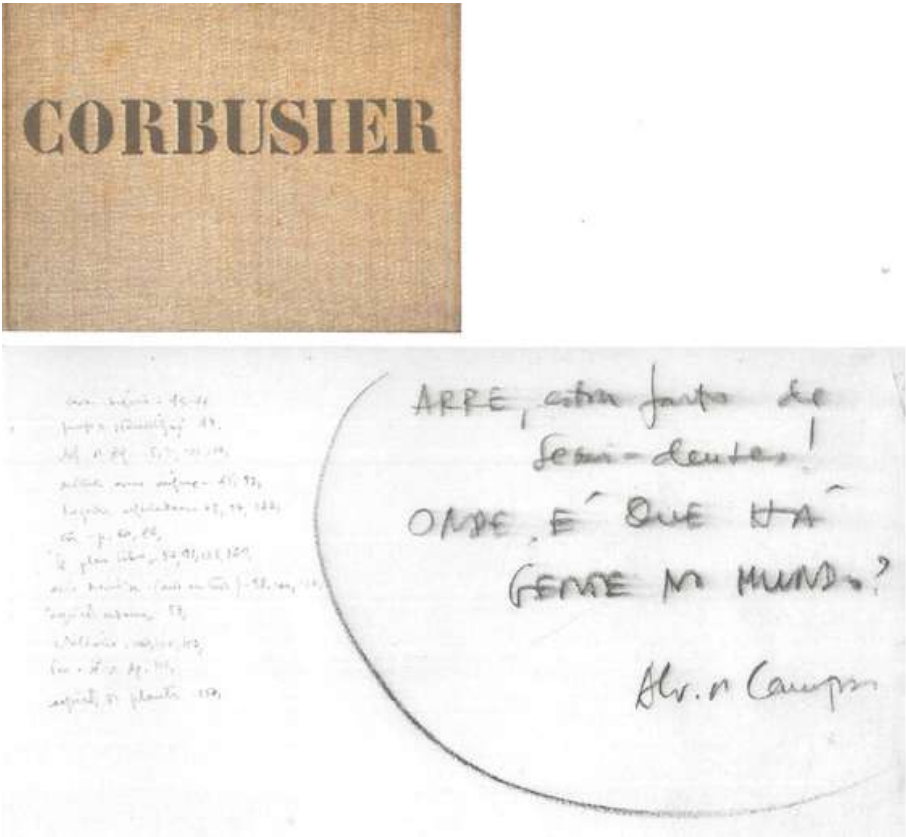
32. *Então é que se põe O Problema da Casa Portuguesa e a tese que eu fiz na Escola. Eram questões muito complexas. Havia depois outro problema que era o da digestão da Arquitectura Moderna e de um encontro a que eu chamei terceira via. Que nem era arquitectura tradicional (Raul Lino), nem Arquitectura Moderna (Le Corbusier) – da qual volto a estar fortemente enamorado como é natural, porque a gente volta sempre aos primeiros amores.*

Fernando Távora, entrevistado por Jorge Figueira, in *Unidade*, nº3, Porto, AEFAUP, Junho de 1992, p. 102.

33. Bernardo José Ferrão, “Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora”, *op.cit.*, p. 24.

34. Manuel Mendes, in “esteio 2, Viagem pela Europa, 1947 (Espanha, França, Itália, Suíça, Holanda, Bélgica)”, *Fernando Távora, ‘minha casa’, ‘Uma porta pode ser um romance’*, *op.cit.*, p. 2.

35. *O meu interesse pelo urbanismo era grande, embora na Escola fosse matéria dada de forma pouco interessante.*



9. - Apontamento de Fernando Távora no livro *Le Corbusier*, volume I 1910-1929: “ARRE, estou farto de semi-deuses! ONDE É QUE HÁ GENTE NO MUNDO?”.

então, meter “uma cunha na Câmara, apresentei-me ao presidente e entrei para o Gabinete de Urbanização da Câmara”³⁶.

O problema que (se) pôs depois, foi o que é que ia fazer na prática, e foi um problema trágico. Eu posso dizer que estive depois de acabar o meu curso, cerca de 3-4 anos sem poder projectar. E por uma razão simples: eu sabia mais do que aquilo que podia fazer. Fiz uma preparação intelectual muito forte e tudo isso se transformou num processo de inibição, do ponto de vista da capacidade de realizar. De tal modo, que em mais de um caso eu fui procurado para fazer projectos e disse às pessoas que tinha muito que fazer. E há até dois ou três projectos que entreguei a colegas meus mais despachados.

Isso era, repare, uma certa inibição, um excessivo respeito e uma certa incapacidade de realizar, coisa que hoje não acontece. Porque a arquitectura está mais naturalmente já no meio das pessoas. Para mim não estava, nem para quase ninguém. A arquitectura moderna era uma arquitectura de guerra, uma declaração de guerra. De maneira que as coisas não se faziam. Passada essa crise que eu ultrapassei através da prática do urbanismo (que era um processo menos comprometedor de fugir à prática da arquitectura) comecei a actuar. Eu disse sempre: ‘Ah, só lá para os 32 anos...’, embora tivesse projectos de urbanismo como o Plano do Campo Alegre ou o de Ramalde. Como sabe, o urbanismo é uma coisa de que os engenheiros gostam muito porque julgam que não é preciso saber desenhar (e há certos casos em que isso é quase possível). Quando eu comecei a ter a capacidade de projectar, pôs-se-me outro problema: mas que arquitectura eu vou projectar? É esta que eu recebo das revistas do estrangeiro, esta arquitectura de guerra, que evidentemente tem outros condicionamentos completamente diferentes dos nossos?”³⁷

Em 1951, defenderia o seu CODA (Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto), a “Casa sobre o mar”.

Do outro lado do atlântico, três décadas antes, Lucio Costa, ainda como estudante,

O meu interesse no urbanismo vinha dessa obsessão da totalidades das coisas

Fernando Távora entrevistado por Manuel, *op.cit.*, p. 7.

36. *Idem*, p. 8.

37. Fernando Távora, entrevistado por Jorge Figueira, *op.cit.*



10. - Casa Rodolfo Chambelland, 1922.

iniciaria o seu primeiro projecto construído, a casa e atelier do pintor Rodolfo Chambelland³⁸. No ano seguinte, e com dois anos de atraso, ingressa no Curso Especial de Architectura e abre o seu próprio escritório em parceria com o colega de turma Fernando Valentim.

Nessa época, participa ainda em alguns concursos³⁹ promovidos por José Mariano Filho - médico, presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes que terá tido ainda uma breve passagem na direcção da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (1926-1927) - um dos maiores impulsionadores do movimento colonial⁴⁰ no Brasil.

No seguimento dos bons resultados nesses concursos, surge a oportunidade de publicar a sua primeira obra teórica no jornal *A Noite*, em 1924, intitulado por “A alma dos nossos lares”. Neste texto, Lucio Costa parece querer reiterar o pensamento de José Mariano Filho, ao compreender que a formação de uma nova arquitectura, de identidade nacional, dependeria de um retorno e valorização da tradição colonial.

Revi meu país em 1917, depois de uma longa ausência. Partira criança, voltara rapaz feito, tendo quase todas as lembranças de meus primeiros delírios no cortejo das sensações estrangeira, impressas na cera mole da adolescência. De maneira que, avistando o Rio, percorrendo-o, cada imagem se refletia no meu cérebro como uma novidade. Anoitecia quando desembarquei; e a sombra, que tudo confunde e mistura, já baralhava as formas feias às belas formas. [...] O trajeto da Mauá a Copacabana, naquela sucessão de avenidas e enseadas, com aquela iluminação deslumbrante como eu nunca dantes vira, maravilhou-me. Pareceu-me um conto de fadas um sonho. E um sonho fora deveras. Ao despertar, na manhã seguinte – uma linda manhã de sol – foi cruel, bem cruel a minha decepção; habituado a viajar por terras diversas, estava eu acostumado a ver em cada novo país percorrido uma arquitetura característica, que refletia o ambiente, o gênio da raça, o modo de vida, as necessidades do clima em que surgia; uma arquitetura que transformava em pedra e nela condensava uma

38. Em “estilo inglês”, colaboração com Evaristo Juliano de Sá.

39. (...)em 1922, sob o pseudônimo de ‘Alguém’ participa do Prémio Mestre Valentim, obtendo segundo lugar com o projeto para portão e primeiro lugar com o projeto para banco; e em 1923, seu projeto para um solar brasileiro, sob o pseudônimo de ‘Rolls-Royce’, obteve segundo lugar no Prémio Heitor de Mello.

Ana Slade, “Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de 1920”, Rio de Janeiro, 2007.

40. O movimento “neocolonial” surgiu, no Brasil, em muito, devido à figura de Ricardo Severo – engenheiro e arqueólogo do Porto, exilado em São Paulo -, que se tornaria célebre pelas suas conferências onde defendia que a tradição construtiva portuguesa era a “única via possível para uma autêntica arquitectura nacional no Brasil. (...) Estas conferências acabaram por construir o primeiro passo para a criação do Movimento Neocolonial, fundado pelo médico pernambucano José Marianno Filho e pelo próprio Ricardo Severo.”

Rogério Bueno Sousa, “Fernando Távora e João Walter Toscano. Confluências, divergências e influências”, in *Fernando Távora ‘minha casa’, Sobre o ‘projeto-de-arquitetura’ de Fernando Távora*, org. coord. Manuel Mendes, Porto: FIAJMS, 2015, p. 161.



11. - Aguarela, da autoria de Lucio Costa, do interior da Igreja do Carmo, em Diamantina, 1924.

*síntese maravilhosa toda uma época, toda uma civilização, toda alma de um povo. No entanto, aqui chegando, nada vi que fosse a nossa imagem...não vou ao extremo de achar que já devíamos ter uma arquitetura nacional. Naturalmente sendo o nosso povo um povo cosmopolita, de raça ainda não constituída definitivamente, de raça ainda em caldeamento, não podemos exigir uma arquitetura própria, uma arquitetura definida. Deveríamos, porém, ter tomado, e isso há muito tempo, uma diretriz, e iniciado a jornada aceitando como ponto de partida o passado que, seja ele qual for, bom ou mau, existe, existirá sempre e nunca poderá ser apagado. Para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é mister procurar descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil colônia. Todo esforço nesse sentido deve ser recebido com aplausos.*⁴¹

Ainda em 1924, e apenas três meses após a publicação de “A alma dos nossos lares”, Lucio Costa escreve outro artigo - “Considerações sobre o nosso gosto e estilo”, também para o jornal *A noite* - onde é notória uma mudança de pensamento em relação à veracidade do que era a arquitectura colonial e do equívoco do neocolonial, que na publicação anterior defendia. Esta mudança dá-se após um primeiro contacto com uma cidade colonial mineira, uma viagem a Minas Gerais, onde visitou Diamantina⁴², Sabará, Ouro Preto⁴³ e Mariana, financiada por José Mariano Filho para que o jovem “*estudasse os edifícios públicos e particulares desta cidade.*”⁴⁴

Neste texto, o arquitecto parece expor o início uma postura crítica e individual em relação à arquitectura neo-colonial e dos testemunhos em relação a esta que, então, vinham a ser apresentados, caracterizando-a como infiel ao autêntico colonial.

41. Lucio Costa, “A alma dos nossos lares”, in jornal *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 de Março de 1924.

A propósito deste excerto, não poderíamos dizê-lo escrito por Fernando Távora?

42. *Lá chegado caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim. Foi uma revelação: casas, igrejas, pousada dos tropeiros, era tudo de pau-a-pique, ou seja, fortes arcabouços de madeira – esteios, baldrames, frechais – enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão, ou de sebe, ao contrario de São Paulo onde a taipa de pilão imperava.*

Lucio Costa, in “Diamantina”, *Registro de uma vivência*, op.cit., p. 27.

43. *Comecei aí a perceber o equívoco do chamado neo-colonial, lamentável mistura de arquitectura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes, quando teria sido fácil aproveitar a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre.*

Lucio Costa, in “À guisa de sumário”, *Registro de uma vivência*, op.cit., p. 16.

44. Lucio Costa, in “Diamantina”, op.cit., p. 28.



12. - Aquarela, da autoria de Lucio Costa, de um passadiço em Diamantina, 1924.

*Encontrei um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nesses últimos anos, surgiu e ao qual, infelizmente, já está habituado o povo, a ponto de classificar o verdadeiro colonial de inovação.*⁴⁵

Aqui fica também explícita a atenção dada aos elementos e soluções construtivas coloniais em detrimento do uso de elementos secundários, ditos tipicamente coloniais, a serem usados como decoração independentemente da tipologia e das técnicas construtivas , que os defensores do neo-colonial procuravam.

*Tudo em arquitectura deve ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for. É preciso acabar de vez com as incoerências e absurdos que, a todo o momento, vemos em nossas casas. Varandas, onde mal cabe uma cadeira; lanternins, que nada iluminam; telhadinhos, que não abrigam nada; jardineiras, em lugares inacessíveis; escoras, que nenhum peso escoram. Acabar com essas pequenas complicações que a título de embelezamento e a pretexto decorativo, todo o construtor se acha com o direito de “criar”.*⁴⁶

Lucio Costa conclui o texto mostrando a necessidade de uma verdade arquitectónica na arquitectura brasileira afirmando:

*Não é preciso que exista a preocupação de se fazer um estilo nacional. Não. O estilo vem por si. Não é necessário andar estilizando papagaios e abacaxis... basta que cada arquiteto e cada proprietário tenha sinceramente o desejo de fazer uma obra que preencha da melhor maneira possível os fins a que se destina. Uma composição que satisfaça a vista, e onde o espírito repouse. Sejam sinceros. Evitemos mentira. Evitemos o ridículo. Evitemos todo o excesso de complicação na arquitectura de nossas casas.*⁴⁷

Tal mudança de ideais foi tida como traição pelo financiador das suas viagens de estudo e patrono do neo-colonial que o apelidou de “*cínico arrivista*”, “*traidor*” e “*mancomunado com o judaísmo internacional*”, começando uma rivalidade pública durante largos anos⁴⁸.

Toda esta mixórdia de ideias e de convicções levaram-no, da mesma que Fernando Távora, a viajar pela Europa em 1926, “*por motivos sentimentais insolúveis*”⁴⁹, como o próprio explica.

45. Lucio Costa, “Considerações sobre o nosso gosto e estilo”, in *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 de Junho de 1924.

46. *Idem*.

47. *Idem*.

48. Guilherme Wisnick, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 21.

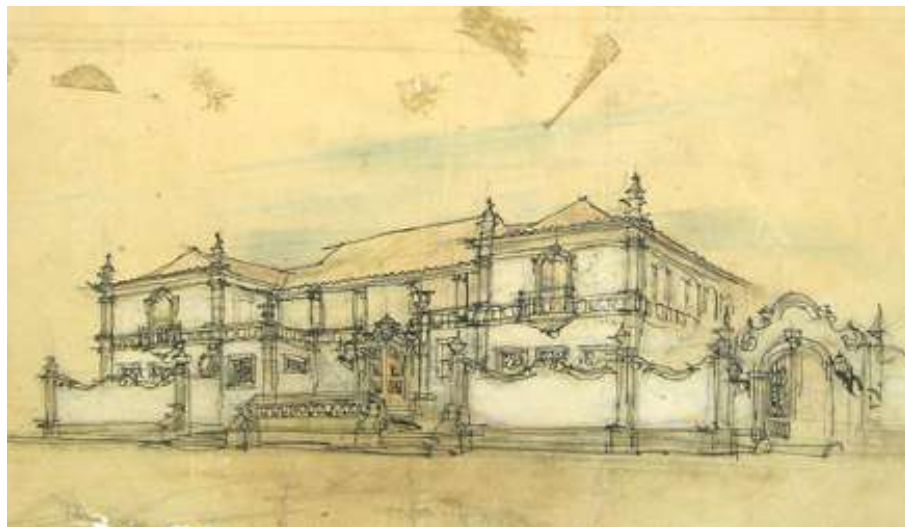
49. Lucio Costa, in “*À guisa de sumário*”, *op.cit*.

Em *Registro de uma vivência*, essa época (1922-28) é resumida e identificada como *Ecletismo académico*, ilustrada por desenhos do próprio onde aparecem legendados como “*Estilo inglês*,” “*Equívoco ‘neo-colonial’*” e “*Ilusão ‘florentina’*”.

Como tudo isto já parece distante...e, no entanto, apenas vinte anos depois, construía-se o edifício do Ministério da Educação e Saúde. A arquitectura jamais passou, noutra igual espaço de tempo, por tamanha transformação.⁵⁰



a)



b)

13.- Projecto de Lucio Costa dos anos 20: a) Projecto para uma habitação em parceria com Fernando Valentim.; b) Embaixada do Peru, 1927.

50. Lucio Costa, in “ENBA 1917-22”, *Registro de uma vivência*, op.cit., p. 21.

2. LE CORBUSIER

A figura de Le Corbusier surge, aqui, como uma metáfora para a abertura a um novo mundo - o mundo moderno – “apresentado” por este, tanto a Lucio Costa como a Fernando Távora. É, por isso, um dos mais fortes elos de ligação entre os dois protagonistas deste trabalho, sendo, para os dois casos, a maior referência em arquitectura. Assim, considerámos de extrema relevância o estudo da evolução do pensamento arquitectónico de Corbusier e o seu contributo, ainda que com duas décadas de afastamento e atitudes diferentes, tanto para Lucio Costa, como para Fernando Távora.

*Today I am accused of being a revolutionary, yet I confess to having had only one master: the past; and only one discipline: the study of the past.*⁵¹

2.1. Anos de Formação

Charles-Édouard Jeanneret Gris nasceu a 6 de Outubro de 1887 em La Chaux-de-Fonds, Suíça. Aos treze anos entra para a *L'École d'Art*, onde conhece Charles L'Eplattenier, director da escola, que o encaminha para arquitectura, incentivando-o à consulta de livros na biblioteca que cria na sala de desenho⁵². Através destes livros tem contacto com textos de John Ruskin, Eugène Grasset, Owen Jones, e inteira-se da ideologia Arts and Crafts.

Poucos anos depois, em 1906, constrói a sua primeira casa, a Villa Fallet, onde é visível uma tendência para formas geométricas e cúbicas (nas consolas da casa), em conjunto com a influência da tradição regionalista de Jura⁵³ (montanhista), que L'Eplattenier defendia. Na fachada da casa são utilizados desenhos de temas vegetais, onde formas naturais se transformam em composições geométricas, influenciados pelos textos de Ruskin.

Entre 1907 e 1910, Jeanneret faz uma viagem por Itália, Viena, Paris e Berlim. A experiência mais marcante desta viagem tem lugar na Cartuxa de Ema, em Florença, obra

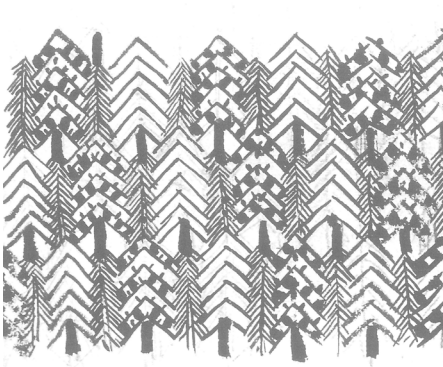
51. Le Corbusier, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, H. Hallen Brooks, Chicago: The University of Chicago Press, 1997

52. Paul V. Turner. *La Formation de Le Corbusier, Idéalisme & Mouvement Moderne*, Paris: Éditions Macula, 1987, p. 12.

53. Cordilheira situada a norte dos Alpes.



a)



b)



c)

14. - a) Villa Fallet, 1906. ; b) Desenho académico de motivos vegetalistas; c) Consola cúbica da Villa.

que, devido ao seu complexo sentido de unidade na complexidade, viria a marcar todo o percurso do jovem arquitecto.

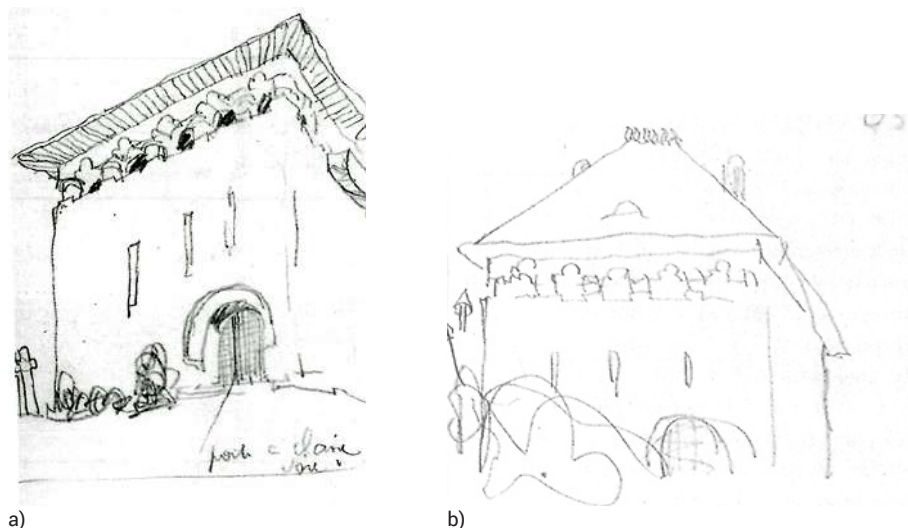
Em 1908, aquando a sua passagem por Paris, conhece Auguste Perret, que se tornaria numa das suas grandes influências. Fascinado com os esboços da viagem a Itália de Jeanneret, o arquitecto francês oferece-lhe trabalho no seu atelier. Perret, na altura, explorava novas ideias em relação à arquitectura, tais como, as potencialidades do betão armado.

É com Auguste Perret que Jeanneret conhece um novo mundo racionalista, rico em novos princípios, técnicas e experiências que o levam a fazer cursos de História de Arte, Estática, Matemática, Mecânica e Resistência dos Materiais, de onde apreende temas que não lhe tinham sido ensinados na escola suíça. Sentindo-se enganado, Jeanneret escreve, em 1908, uma carta ao seu primeiro mestre, L'Eplattenier, onde o acusa de lhe ter ensinado falsas doutrinas e demonstrando que a verdade acerca do presente e futuro da arquitectura estava, agora, a ser-lhe transmitido por Auguste Perret.

*A arquitectura deverá ser um homem com um cérebro lógico; inimigo, porque deve ser desconfiado do amor pela plasticidade; homem de ciência e muito coração, artista e cientista. Eu sei-o, e nenhum de vocês me disse: os ancestrais sabem falar a quem os quiser consultar. A arquitectura egípcia era assim, porque a religião e os materiais eram como eram (...) A arquitectura gótica era assim, porque a religião e os materiais eram como eram (...) Falamos de uma arte de amanhã. (...) Porque a humanidade mudou a sua maneira de viver, a sua forma de pensar. O programa é novo. É novo dentro dum contexto novo: podemos falar duma arte nova porque o seu enquadramento, é o ferro, e o ferro é um material novo. O aparecimento desta nova arte é deslumbrante porque do ferro, material sujeito à destruição, fizemos o betão armado, criação sem precedentes nos seus resultados e que, na história dos povos e dos monumentos, constitui, sem dúvida, um marco.*⁵⁴

54. Le Corbusier. *Le Corbusier: Choix de Lettres*, Jean Jenger, Basel: Birkhäuser, 2002, p. 65 (Tradução livre feita pela autora).

“L’architecture doit être un homme au cerveau logique; ennemi, parce qu’il faut s’en méfier, de l’amour de l’effet plastique; homme de science et autant de cœur, artiste et savant. Je le sais, et personne, de vous ne me l’a dit: les ancêtres savent parler à qui veut les consulter. L’architecture égyptienne a été telle, parce que la religion était telle et que les matériaux étaient tels (...). On parle d’un art de demain. (...) Parce que l’humanité a changé sa manière de vivre, sa façon de penser. Le programme est nouveau. Il est nouveau dans un cadre nouveau: on peut parler d’un art à venir, parce que ce cadre, c’est le fer, et que le fer est moyen nouveau. L’aurore de cet art devient éblouissante parce que du fer, matériau sujet à la destruction, on a fait du béton armé, création inouïe dans ses résultats et qui, dans l’histoire des peuples par leurs monuments, marquera un jalon de hardiesse.”



c)

15. - a) e b) Desenhos realizados durante a Viagem ao Oriente de casas típicas romenas; c) Maison Blanche, 1912.

Em 1910, já em Berlim, tem a oportunidade de trabalhar com Peter Behrens e de entrar em contacto com os ideais da *Deutscher Werkbund*, que defendia a conciliação entre o desenho, a mecanização e a produção em massa.

Após a estadia na Alemanha, segue para a “Viagem ao Oriente”, em 1911, à descoberta do mundo Mediterrânico. Nesta jornada visita o Pártenon, a cidade e mesquitas de Constantinopla e, tem contacto com culturas e arquitecturas populares, que se revelam, para o jovem, superiores às cosmopolitas, pois conseguiam comunicar através de forças espirituais mais profundas.⁵⁵

De regresso a La Chaux-de-Fonds, em 1912, abre o seu primeiro escritório de arquitectura e projecta uma casa para os seus pais, conhecida por Maison Blanche, notoriamente influenciada pela arquitectura popular de formas puras e brancas que encontrou na sua viagem pelo Mediterrâneo. Esta casa denota um abandono pela arquitectura regionalista com padrões vegetalistas, que usa nas suas primeiras obras, apresentando elementos vanguardistas, com indícios de um tipo de arquitectura que iria preconizar anos mais tarde - estrutura em pilares de betão armado, a *promenade* e o uso da janela horizontal (*fenêtre en longueur*).

Jeanneret censurava estas suas primeiras obras e decidiu, por isso, ocultá-las do seu livro *Oeuvre Complète 1910-1929*. Escreveria mais tarde uma carta à cerca desta casa a Auguste Perret:

*Tinha tanta vergonha dela, odiava-a tanto! (...) mas com o passar das horas e dos meses – as feridas cicatrizaram, e a verdade que colocamos nas coisas reaparece, a poesia, o pouco de poesia, a grande abundância de amor (...) estas paredes brancas que continuam em terraços, as suas formas prismáticas, o seu ritmo, o seu espírito, são do Oriente (...) E eu estou grato ao meu pai pelo facto de ser nesta casa – na nossa casa – que o sorriso do Oriente perdura.*⁵⁶

Após a 1ª Guerra Mundial, ao aperceber-se do nível de destruição daí resultante, entende que as mudanças na arquitectura terão que ser efectuadas num curto prazo.

55. Paul V. Turner. *La Formation de Le Corbusier, Idéalisme & Mouvement Moderne*, p. 97-98.

56. Charles-Édouard-Jeanneret, citado por Klaus Spechtenhauser e Arthur Ruegg, in *Maison Blanche, Charles-Édouard Jeanneret, Le Corbusier: History and restoration of the villa Jeanneret-Perret 1912-2005*, p. 49 (Tradução livre da autora).

“How ashamed I was of it, how I hated” (...) once the following hours and months are past – things scar over, and the truth you put into it reappears, the poetry, the little bit of poetry, the Great abundance of love. (...) these white walls that continue onto terraces, their prism, their rhythm, their spirit, are of Orient. (...) And I am grateful to my father for the fact that it is at this house – at ours – that this smile of the Orient lives on.”

Tendo isto, em 1914, desenvolve um sistema construtivo, intitulado de *Dom-ino*, composto por um “esqueleto” de elementos standardizados que possibilitavam construções rápidas e simples, depuradas e livres.

O sistema *Dom-ino* consiste na sobreposição de lajes de betão, apoiadas numa grelha de *pilotis* (referência a Auguste Perret), que resulta na libertação das paredes exteriores da sua ancestral função estrutural, originando o conceito de fachada livre e, por conseguinte, no uso da janela horizontal - *fenêtre en longueur*. Por outro lado, o uso de lajes lisas, sem vigas aparentes, permitiria o livre posicionamento das paredes interiores, não havendo necessidade de serem coincidentes entre pisos, possibilitando a planta livre. Este procedimento viria a ser a base de toda a sua obra e estão nele já latentes conceitos que só em 1927 viria a teorizar num manifesto de arquitectura (“Les 5 Points d’une Architecture nouvelle”).

Com este novo sistema, da era da máquina, o conceito e ideia de casa sofreu uma transformação, e ela própria torna-se numa pequena “máquina de habitar”, feita de peças e apresentada como um resultado coeso e funcional, tal como se de um automóvel⁵⁷ se tratasse.

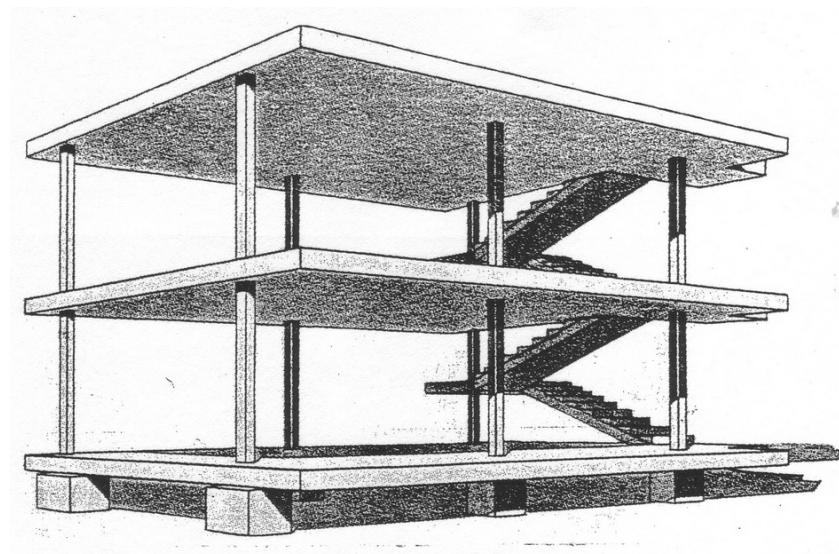
(A casa)

L.C. 1915. Interior de uma casa “Dominó”. Janelas em série, portas em série, armários embutidos em série; ajusta-se dois a dois, quatro, doze elementos de janelas, uma porta com uma imposta, ou duas portas com duas impostas ou ainda duas portas sem impostas, etc., armários embutidos com o alto envidraçado e gavetas em baixo formando bibliotecas, cómodas, buffets de serviço, etc. Todos esses elementos, que são fornecidos pela grande indústria, são estabelecidos sobre um módulo comum; eles se adaptam uns contra os outros exactamente. A ossatura da casa, tendo sido fundida, eles são justapostos uns contra os outros no edifício vazio mantendo-se provisoriamente com ripados; executa-se de trás para diante operações habituais e ganha-se meses. Ganha-se também a unidade arquitetural de uma importância capital e com o módulo a proporção penetra por si mesma na casa.⁵⁸

57. A casa não será mais essa coisa espessa que pretende desafiar os séculos e que é o objecto opulento através do qual se manifesta a riqueza; ela será um instrumento, da mesma forma que o é o automóvel (...) se encarmos a questão de um ponto de vista crítico e objectivo, chegaremos à casa instrumento, casa em série, acessível a todos, incomparavelmente mais sadia que a antiga e bela pela estética dos instrumentos de trabalho que acompanham a nossa existência.

Le Corbusier, *Por Uma Arquitectura*, (trad. Ubirajara Rebouças), São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 66.

58. *Idem*, p. 164.



16. - Esquema de Casa *Dom-ino*.



17. - Villa Schowb, 1916.

No mesmo ano, publica um artigo com o título *“Renewal in Architecture”*, onde declara a renúncia à arquitectura regional suíça em detrimento de uma arquitectura mais racionalista, influenciada principalmente pelas obras que vira de Auguste Perret, voltada para as potencialidades do betão.

Ainda em Le Chaux-de-Fonds, projecta, em 1916, a Villa Schowb, onde utiliza, pela primeira vez, o betão armado. Nesta *villa*, onde está presente uma linguagem muito *palladiana*, aparece o primeiro exemplo de um *pan de verre* – pano de vidro -, que viria também, mais tarde, a ser uma característica recorrente nas suas obras. Num acto de demonstração do novo pensamento racionalista, substitui o telhado, de duas águas acentuadas, por uma cobertura plana praticável, fazendo o remate do edifício com uma grande cornija de betão.

Em 1917, Jeanneret decide abandonar definitivamente Le Chaux-de-Fonds e partir para Paris. Já na capital francesa, conhece, através de Auguste Perret, o crítico e pintor Amedée Ozenfant, que despoleta nele o gosto já antigo pela pintura. Concebem, no ano seguinte, uma exposição em conjunto, da qual faz parte um texto de apresentação intitulado *“Après le Cubisme”* – um manifesto crítico à arte francesa, apelando para a criação de uma nova linguagem mais racionalista e purista que representasse a nova sociedade industrial.

Os dois criam, em 1920, uma publicação periódica – *L’Esprit Nouveau* – que abordava temas tais como pintura, arte, psicologia, política e arquitectura. Nestas produções, Jeanneret passa a adoptar o pseudónimo de Le Corbusier, com o qual viria a ficar mundialmente conhecido. Como Le Corbusier edita e reimprime artigos anteriormente publicados em *l’Esprit Nouveau* e, em 1923, publica o seu primeiro livro, *Vers une Architecture*.

Em *Vers une Architecture*, Le Corbusier ambicionava abrir *“os olhos que não vêem”*⁵⁹ para a magnificência da tecnologia moderna da engenharia que possibilitaria uma arquitectura liberta do passado. No entanto, apesar de desejar uma arquitectura nova, não renega o que de importante têm as lições do passado e, por isso, recorre a modelos do classicismo para demonstrar que essas obras constituem e possuem uma lógica racional - um *standard* – princípio que também procurava para a arquitectura moderna.

59. *Idem*, p. 57.

Entre 1928 e 1930, é projectada e construída a Villa Savoye que materializou e se tornou exemplo máximo de aplicação dos cinco pontos⁶⁰ que Corbusier defendia como essenciais à arquitectura moderna.

Com a construção desta *casa-manifesto*, a polémica em volta da sua participação no concurso para o novo edifício da Liga das Nações em Genebra⁶¹, em 1927, e a realização dos CIAM, em 1928, Le Corbusier alcançou notoriedade internacional.



18. - Villa Savoye, 1928-30.

A vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida.

Vinicius de Moraes

60. *Os cinco Pontos para uma Nova Arquitectura* são: *pilotis*, cobertura praticável, planta livre, janela horizontal e fachada livre.

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, “Les 5 Points d’une Architecture nouvelle”, in *Oeuvre Complète*, vol.1, (publicado por W.Boesiger), Zurich: Les Editions d’Architecture, 1965, p. 128-129.

61. Le Corbusier e Pierre Jeanneret participaram no concurso para o novo edifício da sede da Liga das Nações, em Genebra , e terão ganho uma menção honrosa. No entanto, nenhum dos projectos foi recomendado como vencedor e, por isso, foram escolhidos cinco arquitectos, de alguns dos projectos previamente premiados, para desenvolverem uma nova proposta, não fazendo parte desses nomes Le Corbusier. Além de não o terem convidado para o grupo que viria a desenvolver o projecto, o que o terá deixado extremamente furioso, Corbusier ainda acusou a nova proposta de plagiar as ideias do seu projecto e terá tentado processar a Liga das Nações. (A propósito deste assunto, ver os seus textos sobre esta obra no primeiro volume da colectânea *Ouvre Complète*).



19. - Plano de Corbusier para o Rio de Janeiro, 1929.

2.2. Lucio Costa e Le Corbusier | encontros

Em 1929, Le Corbusier é convidado a viajar até à América do Sul, para a realização de algumas conferências. A viagem inicia-se em Buenos Aires e daí segue para Montevideu, São Paulo e Rio de Janeiro.

Estas palestras resultam, em solo brasileiro, num grande impulso para a arquitectura do país, por efeito dos projectos urbanísticos que elaborou tanto para São Paulo, como para o Rio de Janeiro. Nos desenhos do plano para a cidade carioca⁶² são explícitas a diferença e a atenção dada à morfologia da cidade, resultando num plano de curvas sinuosas, acompanhando as linhas dos morros - sem os danificar - diferente dos planos riscados para Buenos Aires, Montevideu e São Paulo, de linhas rectas.

Nesse ano, Costa estaria completamente alheio a este novo movimento arquitectónico, por estar tão atormentado com a mentira do “neocolonial” e, com isto, terá publicado um texto, “O Aleijadinho e a arquitectura tradicional”⁶³, onde afirma que o artista mineiro não era na realidade arquitecto⁶⁴, mas sim decorador, e que a relevância da arquitectura colonial nada tinha que ver com ele.

*Os poucos arquitetos que têm estudado de verdade a arquitetura do tempo colonial sabem o quanto é difícil, por forçada, a adaptação dos motivos por ele criados. E isso porque o Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura.*⁶⁵

62. A ideia era deixar tal e qual o que havia e fazer uma cidade nova, uma cidade alta que não afetasse a existente. Fazer aquele viaduto a cerca de 15 metros de altura com uma estrutura robusta e, sobre essa estrutura de concreto ou metálica, leve, para criar os terrenos artificiais. Depois cada um faria dentro desse arcabouço arquitetonicamente definido o que bem entendesse (...) não havia então nenhum prédio de apartamentos.

Lucio Costa, in “Presença de Le Corbusier”, *Registro de uma vivência*, op.cit., p. 148.

63. Lucio Costa, *Lucio Costa : Sobre Arquitetura* (org. por Alberto Xavier), Porto Alegre, Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 12-16.

64. O arquitecto acabaria por não publicar, este texto no seu livro *Registro de um vivência*, tal como acontece com a maior parte dos textos que redige antes de 1930, pois essas ideias não estavam em concordância com entendimentos posteriores.

Aquando da publicação do livro *Lucio Costa: sobre a arquitetura*, organizado por Alberto Xavier - contendo textos dispersos e esquecidos das décadas de 1920 e 1930, entre os quais este, relativo a Aleijadinho, Costa terá comentado:

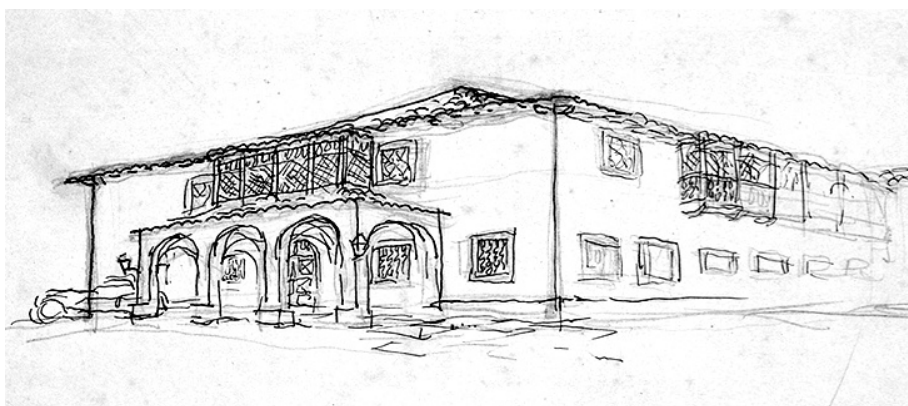
Equívoco. Errado. Pura ignorância. Voltado apenas para a beleza das obras do séc. XVII e começo do XVIII, eu ainda não estava preparado para perceber o altíssimo teor de sua obra de arquiteto e escultor.

Otávio Leonídio, “Em busca da palavra do Mestre. Lucio Costa: sobre Arquitetura – Crítica”, consultado em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300013.

65. Idem.



a)



b)



c)

20. - a) “Casa Moderna”, de Gregori Warchavchik; b) Casa Ernesto Fontes, 1930 (1ª proposta); c) Casa Ernesto Fontes, 1930 (2ª proposta).

Neste texto está já implícita a ideia que viria a servir de base do seu pensamento: um movimento arquitectónico só faz sentido quando essa mesma arquitectura expressa as condições sociais e históricas sob as quais é produzida (essa expressão estaria presente nas obras de arquitectura anónima e não nas do Aleijadinho).

Um ano antes, 1928, Costa terá admitido, em entrevista, ter dúvidas em relação ao modernismo pois, que esta poderia ser uma questão de *moda passageira*.⁶⁶

Tendo em conta as suas inquietações à época, é compreensível a sua apatia em relação à conferência proferida por Le Corbusier no Rio de Janeiro:

*Eu era inteiramente alienado nessa época, mas fiz questão de ir até lá. Cheguei um pouco atrasado e a sala estava tomada. As portas do salão da Escola estavam cheias de gente e eu o vi falando. Fiquei um pouco e depois desisti e fui embora, inteiramente despreocupado, alheio à premente realidade.*⁶⁷

Nesse mesmo ano terá tomado conhecimento de Gregori Warchavchik⁶⁸, numa revista onde trazia uma fotografia da “casa modernista”⁶⁹, em São Paulo . É com esta casa que parece começar a vislumbrar as possibilidades da arquitectura moderna, a abertura para uma nova linguagem. A ruptura é nítida quando, em 1930, enquanto projecta a casa Ernesto Gomes Fontes - que o próprio identifica como “*última manifestação de sentido eclético-acadêmico*” - , descobre esse novo caminho da arquitectura e decide fazer um novo projecto, com as mesmas condições mas esteticamente oposta à anterior - moderna. Contudo, o cliente terá optado pela primeira proposta, em estilo “neocolonial”, não tendo o arquitecto acompanhado a obra.

66. (...) os estilos francamente modernos – como tive a ocasião de ver ultimamente na Europa muita coisa interessante – são, mesmo quando adaptados com moderação às ideias de Le Corbusier, arriscados. Pode ser gosto do momento, questão de moda, parecer amanhã ridículo, extravagante, intolerável, como por exemplo hoje nos parece o “art-nouveau” de 1900.

Lucio Costa, “O palácio da embaixada Argentina”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de Abril, 1928.

67. Lucio Costa, in “Presença de Le Corbusier”, *op.cit.* , p. 144.

68. Arquitecto russo (mais tarde naturalizado brasileiro) que chega ao Brasil, mais propriamente São Paulo, em 1923, após ter estudado em Roma os ideais dos principais nomes do Movimento Moderno – Le Corbusier, Walter Gropiu e Mies van der Rohe. No Brasil, desenvolve vários projectos e manifestos de arquitectura modernistas, entre os quais está “A casa modernista” – que terá sido a primeira casa moderna no Brasil -, pela qual recebe vários elogios de Le Corbusier, na sua visita a São Paulo em 1929, que decide, aí, nomeá-lo representante da América do Sul nos CIAM.

69. Aquando da sua visita a São Paulo, Le Corbusier terá visitado esta casa e comentado “*Ils vous manque du blanc*”, pois que “(...) as paredes e tetos dos vários cômodos eram pintados de cores diferentes internamente”.

Lucio Costa, in “Gregori Warchavchick”, *Registro de uma vivência*, *op.cit.* , p. 72.



21. - Painele de fotografias de projectos apresentados por Gregori Warchavchik no Salão 31.

Com o novo governo de Getúlio Vargas - a primeira ditadura no Brasil, que viria a durar quinze anos (1930-1945) - , surge a procura por “modernizar e até revolucionar a sociedade brasileira”⁷⁰ e, com ela, a oportunidade de renovação das artes no Brasil⁷¹, levando Lucio Costa a receber um convite para director da Escola de Belas-Artes. Lucio propunha uma reforma radical⁷² no ensino que consistia na convergência entre a arquitectura e a construção, sem espaço para “mentiras” arquitectónicas, passando pelo estudo de obras clássicas e coloniais, com o intuito de “(...) aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e consequente beleza.”⁷³

Os antigos professores e director da Escola, José Mariano Filho, foram totalmente contra a nova direcção, mesmo quando Lucio Costa propôs que os alunos pudessem optar entre o ensino tradicional e o novo. A reforma acabou por fracassar e Lucio esteve pouco mais de um ano na direcção, contra a vontade dos alunos que, após a sua saída, fizeram um ano de greve⁷⁴.

Ainda antes de sair da Escola, Lucio terá deixado um legado de extrema importância no meio artístico. Todos os anos, a Escola Nacional de Belas Artes realizava uma exposição de obras e projectos de artistas, previamente seleccionados que, naturalmente, deveriam demonstrar os ideais académicos e classicistas doutrinados na escola. Porém, no “Salão de 31”, como ficou conhecida a exposição organizada por Lucio Costa, o ainda director da instituição, fez “o primeiro Salão oficial de Belas Artes aberto aos modernos. (...) deixou o salão tradicional como sempre foi e, ao lado, montou a alternativa moderna. Com outra arrumação, mais despojada, didáctica e informativa para que as pessoas percebessem.”⁷⁵

Já fora da Escola, mas convicto em prosseguir essa reforma na arquitectura, Lucio Costa abre um escritório com Gregori Warchavchik, com o qual constrói as suas primeiras

70. Rogério Bueno Sousa, “Fernando Távora e João Walter Toscano. Confluências, divergências e influências”, *op.cit.* , p. 168.

71. O governo Vargas teve uma política cultural inteligente de renovação cultural inteligente de renovação e por isso chamou os jovens. Chamou Villa-Lobos para a área de música e alguém sugeriu o Lucio para mudar a orientação da Escola. A velha guarda da Escola ficou irritadíssima. Como é que esse governo insensato entrega a Escola de Belas Artes a um menino?

Maria Elisa Costa, entrevistada por Matheus Osório, in “Lucio Costa, O Projecto Moderno”, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2012.

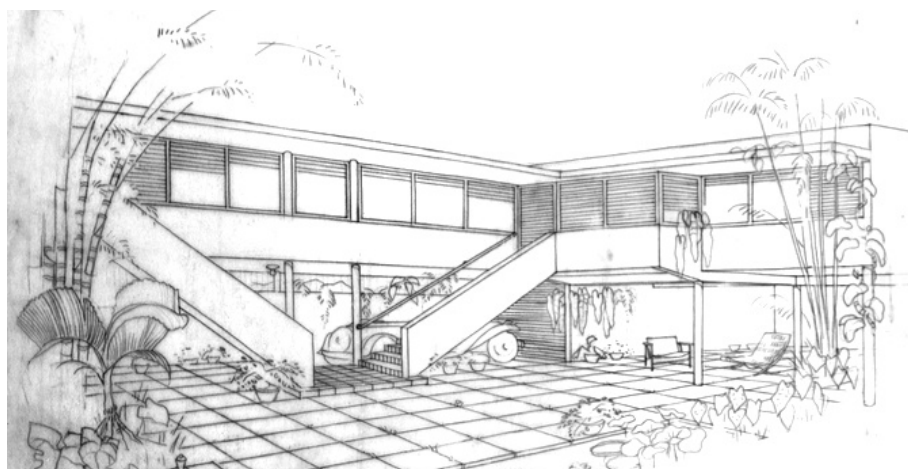
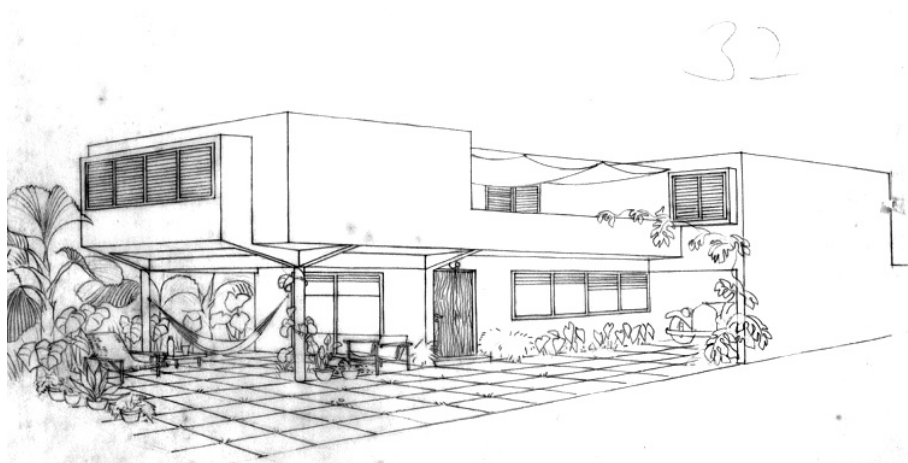
72. O importante é penetrar-lhe o espírito, o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro para fora e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academismos.

Lucio Costa, in “ENBA 1930-31”, in *Registro de uma vivência*, , *op.cit.* , p. 68.

73. *Idem, Ibidem.*

74. Nesse ano, Frank Lloyd Wright, de visita ao Rio de Janeiro, teria apoiado os estudantes na luta pela reforma, opondo-se ao academismo.

75. Maria Elisa Costa, entrevistada por Matheus Osório, *op.cit.*



22. - "Casas sem dono".

obras de vertente moderna. No entanto, o trabalho era escasso e os clientes desejavam ainda casas de “estilo inglês” ou “colonial”, que o arquitecto era já incapaz de realizar. Assim, passou quatro anos, de 1932 a 1936⁷⁶, inventando projectos para casas, para terrenos imaginários – a série de “Casas sem dono”.

Ele define essa época com a história de uma mulher que pediu a ele o projeto de uma casa e ele fez uma solução moderna. Então a mulher disse: “Mas eu encomendei a você uma carruagem e você quer me impingir um automóvel!? É o retrato da época.”⁷⁷

Foi neste período que Lucio Costa teve a oportunidade de estudar a fundo as obras práticas e teóricas dos grandes nomes do moderno⁷⁸: Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier. É então que se apaixona por “aquela coisa diferente e nova”, sobretudo pela obra do último pois, “(...) era o único que encarava o problema de três ângulos: o sociológico – ele dava muita importância ao social – a adequação à tecnologia nova e a abordagem plástica (...) Depois ele tinha o dom da palavra e o texto das publicações, com diagramação diferente, aliciava. Era aquela fé na renovação no bom sentido, aquela força que se comunicava com as pessoas jovens.”⁷⁹

O arquitecto carioca teve, então, conhecimento do trabalho de Corbusier através da leitura⁸⁰ de livros e publicações, publicados à época: a revista *L'Esprit Nouveau*, publicada entre 1920 e 1925, contava com 11 assinantes brasileiros⁸¹; a primeira edição, em francês de *Vers une architecture* é datada de 1923, e a inglesa em 1927, línguas que Lucio Costa falava fluentemente e que facilitavam, assim, o possível contacto com estas edições; *Urbanisme* a 1924; a publicação das conferências da viagem à América do Sul, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, em 1930; o primeiro volume de *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – Oeuvre Complète*, publicado, também em 1930; e, ainda, o número da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, de 1938 com o título “Dès Canons, dès

76. O próprio baptizou essa época de “chômage” (“desemprego”).

77. Maria Elisa Costa, entrevistada por Matheus Osório, *op.cit.*

78. Quando fui convidado para diretor da Escola, nem sabia direito quem era o Corbusier; sabia que era um arquiteto deste movimento moderno, um negócio fora da minha cogitação.

Lucio Costa, in “Pampulha”, ano 1, nº1, Belo Horizonte, Nov./Dez., 1979.

79. Lucio Costa, “Presença de Le Corbusier”, *op.cit.*, p. 144.

80. Eu tinha estado na Europa em 1926. Fui ver o que estava acontecendo. Ele já tinha feito uma porção de coisas, já tinha feito aquela exposição do *Esprit Nouveau*, mas eu, que passei quase um ano lá, estava inteiramente por fora, inteiramente alienado. Foi só depois que deixei a direcção da Escola de Belas Artes, com aquele período de “chômâge” de quatro anos, antes do Ministério, que fui estudar mais a fundo todos esses movimentos modernos. Aí fiquei apaixonado, com aquela coisa diferente e nova, uma revelação.

Lucio Costa, “Presença de Le Corbusier”, in *Registro de uma vivência*, São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.144

81. É desconhecida, no entanto, alguma confirmação de que Lucio Costa fosse um deles.



23. - Projecto de Arquimedes Memória para o Ministério de Educação e Saúde.

munitions? Merci, des logis”, de Le Corbusier, que faz parte do acervo pessoal de Lucio Costa.

Em 1935, ainda no mandato de Getúlio Vargas, com um novo Ministro da Educação, Gustavo Capanema, , foi criado o Ministério de Educação e Saúde, para o qual terá sido feito um concurso de arquitectura para o projecto da sua sede. O vencedor desse concurso acabaria por ser Arquimedes Memória, que havia elaborado um projecto de linguagem eclética, que em nada espelhava a aspiração de mudança e modernização que o governo de Vargas pretendia passar. Tal facto levou o ministro Capanema a recusar o projecto de Arquimedes, apesar de lhe ter pago o prémio, e a convidar, pessoalmente, Lucio Costa para elaborar um novo.

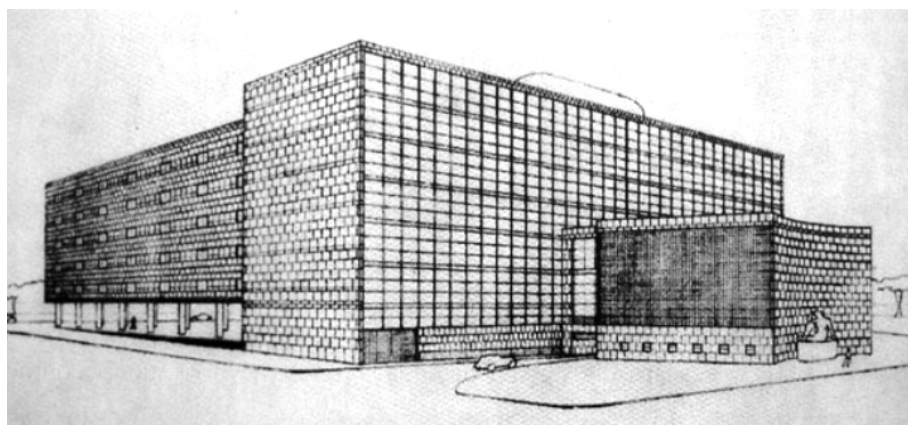
Nessa altura, Lucio, como já explicitado anteriormente, passaria uma fase sem trabalho no escritório, com o seu sócio Carlos Leão. A construção deste edifício viria a marcar uma reviravolta na sua carreira e uma oportunidade relevante para a materialização do novo pensamento que teria apreendido dos mestres modernos.

Para além de Carlos Leão, convidou também para a equipa deste projecto Jorge Moreira e Affonso Eduardo Reidy - que tinham participado no primeiro concurso, onde apresentaram projectos com uma leitura mais moderna. A eles juntaram-se Oscar Niemeyer - que, um ano antes, teria ido ao escritório de Lucio Costa e Carlos Leão pedindo para lá trabalhar e, devido à escassez de trabalho e dificuldades económicas, teria ficado a estagiar um ano sem remuneração – e Ernani Vasconcellos, sócio de Jorge Moreira.

Com a equipa formada, foi elaborado um projecto que em muito agradou Capanema, esperançoso por construir o prédio rapidamente. Porém, a consciencialização da responsabilidade e da importância que um projecto como estes acartava, e as dúvidas existentes ainda em relação à aplicação prática da nova arquitectura, levou Lúcio Costa a abordar Capanema com o intuito de conseguir a opinião do mestre Le Corbusier, convidando-o ao Rio de Janeiro⁸².

82. *Os novos conceitos arquitetônicos, formulados na década anterior, ainda não haviam sido assimilados pela opinião culta e popular e era violentamente refutados. Mas para mim, que tinha dedicado o “chomâge” de 32 a 35 ao estudo da obra teórica de Le Corbusier, o problema arquitetônico parecia então indissolivelmente estranhado no problema social, porquanto oriundos da mesma fonte – a revolução industrial do século XIX -, e esse vínculo de origem conferia sentido ético à tarefa em que estávamos empenhados, exigindo-nos dedicação total, como se fôssemos, na nossa área, moralmente responsáveis pelo bom encaminhamento da meta comum (...) apesar de se tratar de um bom projeto, tínhamos as nossas dúvidas e deliberamos submetê-lo ao veredicto do mestre.*

Lucio Costa, in “Relato Pessoal”, in *Registro de uma vivência*, op.cit. , p. 135.



24. - Projecto de Lucio Costa e equipa para o Ministério de Educação e Saúde.

Eu tinha muita admiração pela obra do Le Corbusier e sabia que era a primeira oportunidade no mundo de fazer um prédio de grande porte, um prédio público, de acordo com essas novas ideias. Na Europa havia muitos prédios construídos de acordo com esse movimento, mas todos prédios menores, prédios pequenos.

Essa oportunidade era de muita responsabilidade. Então eu falei com o Capanema que eu gostaria de ter a aprovação do Le Corbusier, porque nós éramos seus admiradores, seguíamos suas inovações e gostaríamos que ele desse uma mão e aprovasse o projeto também.⁸³

Contudo, no ano anterior o ministro já teria convidado o arquitecto Piacentini⁸⁴ para se deslocar ao Rio de Janeiro, com o intuito de estudar um projecto para a Cidade Universitária e, portanto, seria difícil justificar ao presidente a necessidade da visita de outro arquitecto estrangeiro, principalmente porque já havia um projecto pronto. O próprio Lucio Costa fez, então, questão de ir, ele próprio, ao gabinete do presidente Getúlio, para convencê-lo da importância do parecer de Corbusier, que acabou por ceder, “*mais como um avô fazendo o capricho do neto*”⁸⁵.

No intervalo de tempo compreendido entre os primeiros esboços para a nova sede do Ministério (Setembro de 1935) e o convite oficial de Capanema a Le Corbusier (Março de 1936), Lucio Costa publica o texto “Razões da Nova Arquitetura”. Neste escrito, de cariz académico⁸⁶, atesta a importância de uma arquitectura que espelhe a evolução da sociedade, utilizando a tecnologia como ponto de partida.

Preenchidas as exigências de ordem social, técnica e prática a que necessariamente se tem que cingir, as oportunidades de evasão se apresentam bastantes restritas; e se, em determinadas épocas, certos arquitetos de génio revelam-se aos contemporâneos desconcertantemente originais (Brunelleschi no começo do século XV, atualmente Le Corbusier), isto apenas significa que neles se concentram em um dado instante preciso, cristalizando-se de maneira clara e definitiva em suas obras, as possibilidades, até então sem rumo, de uma nova arquitetura. Daí não se infere que, tendo apenas talento se possa repetir a façanha: a tarefa destes, como a nossa – que não temos nem um nem outro – limita-se em adaptá-las às imposições de uma realidade que sempre se

83. Lucio Costa, entrevistado por Ana Rosa Oliveira, consultado em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/06.023/3313?page=2.

84. Arquitecto italiano que trabalhou durante o regime fascista para Mussolini.

85. Lucio Costa, entrevistado por Ana Rosa Oliveira, *op.cit.*

86. Este texto teria sido escrito aquando do seu regresso ao Ensino, mais uma vez por tempo limitado, na Universidade do Distrito Federal.



a)



b)

25 - a) Palácio Centrosoyus, 1929; b) Projecto de Lucio Costa e equipa para o Ministério de Educação e Saúde.

*transforma, respeitando, porém, a trilha que a mediunidade dos percussores revelou.*⁸⁷

E assim se deu a segunda visita de Le Corbusier ao Rio de Janeiro e, o primeiro verdadeiro contacto pessoal entre Lucio Costa e o mestre⁸⁸, que se prolongou por um intenso mês.

É um facto que os arquitectos brasileiros teriam estudado a fundo as obras e as teorias de Corbusier que, no entanto, não aprovou o projecto que a equipa tinha feito, por ter como referência uma das obras da sua fase mais purista, o Palácio Centrosoyus, em Moscovo (1929).

A partir de 1930, Le Corbusier começa experimentar a utilização de novos materiais nos seus projectos, em detrimento da massa reguladora que aplicava sobre o material construtivo, quase sempre de cor branca, que conferia um aspecto mais purista ao objecto. Nas obras dessa época (Maison Errazuris, Villa Mandrot, Maison aux Mathes, Pavilhão Suíço, Cite Refuge, etc.) é notória uma substituição da tónica purista por um caminho mais ligado ao rústico e à plasticidade dos materiais, aplicando em muitas das soluções materiais com textura e típicos dos lugares de implantação.⁸⁹

Deste modo, é perceptível uma discrepância entre o Corbusier que os jovens brasileiros haviam estudado e, o que ,efectivamente, “aterrou” no Rio de Janeiro. Tal é compreensível se tivermos em consideração que as obras dessa “nova fase” estariam ainda em construção, o que leva a que a equipa brasileira pudesse não ter conhecimento, nem consciência, dessa nova atitude. Também o facto de, possivelmente, terem estudado as obras do mestre pelo primeiro volume de *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – Oeuvre Complete*, que contempla apenas os projectos realizados entre 1910 e 1929 - os dos últimos anos da sua fase mais purista – entre os quais o Palácio Centrosoyus, que teria influenciado a equipa de Costa para a elaboração da primeira proposta para a sede do Ministério. O segundo volume desta colectânea acabaria por ser lançado apenas em

87. Lucio Costa, “Razões da Nova Arquitetura”, in *Registro de uma vivência*, São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 111.

88. *Lá foram eles, de madrugada, receber Deus. Deus desceu a escada e ficou desconfiado com aquele menino que o esperava* (Lucio Costa).

Maria Elisa Costa, entrevistada por Joana Amaral Cardoso, consultado em:

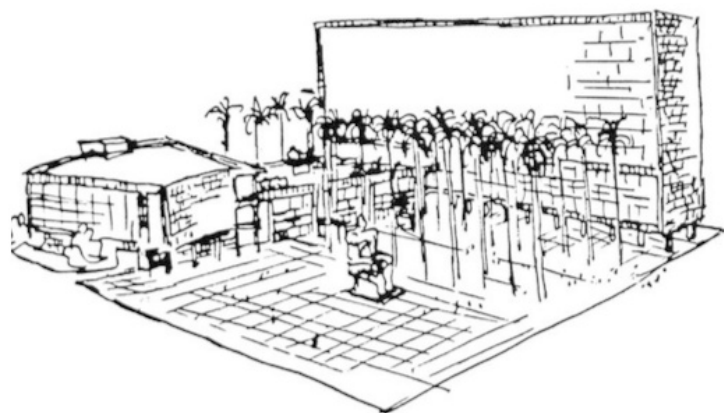
www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/bossa-swing-zepelins-niemeyer-e-le-corbusier-na-vida-de-lucio-costa-26112055 .

89. *Os primeiros cinco anos da década de 30 foram de intensa atividade. Com a Ville Savoye já em obras, Le Corbusier partiu para a planificação do Pavilhão Suíço, dos prédios de apartamentos Immeubles em Paris e das duas residências de fim de semana. A esse tempo começava a integrar materiais texturizados à sua arquitetura, contrastando superfícies polidas e brilhantes.*

Elizabeth Harris *Le Corbusier : Riscos Brasileiros*, São Paulo: Nobel, 1987, p. 98.



a)



b)

26 - a) Projecto de Le Corbusier para o Ministério de Educação e Saúde (terreno novo, junto à praia); b) Projecto de Le Corbusier para o Ministério de Educação e Saúde (terreno antigo, no centro da cidade).

1935, quando já estão iniciados os primeiros estudos para o novo edifício.

Estes episódios poderão justificar a opinião de Corbusier, acerca da proposta já efectuada, à qual critica a extrema simetria e rigidez do conjunto⁹⁰. Para além desse parecer, decide procurar outro terreno, por considerar que o actual (no centro da cidade, em confronto com uma malha tradicional) não estaria numa localização favorável para valorizar as potencialidades do projecto.

Desta forma, encontra “um terreno disponível, que é atualmente um dos mais belos do Rio. Esse terreno não tem comparação possível com o precedente. Ele está situado na orla marítima, sua perspectiva está assegurada pela presença do aeroporto que exige (...) uma vasta extensão de água que se estende a esse sítio para interditar qualquer construção.”⁹¹ Nesse terreno propõe um novo edifício : horizontal, linear e suspenso por *pilotis* - contrariando a equipa brasileira, que desenvolvera um edifício de planta em “U”), com a fachada sul totalmente envidraçada (*pan de verre*) limitada por paredes revestidas a pedra. Com este projecto mostra *in loco* aos arquitectos brasileiros, a mudança que a sua arquitectura estava a passar.

Já prestes a regressar a Paris, Le Corbusier recebe um pedido do ministro Capanema para que desse um novo parecer sobre mudanças a efectuar no primeiro plano elaborado pela equipa de Lucio Costa, visto que a mudança de terreno não seria viável. O arquitecto acabaria por tentar adaptar o seu projecto para a orla marítima ao antigo terreno, numa tentativa desesperada de deixar um legado a ser construído no Rio de Janeiro. No entanto, esta solução não agradou a nenhum dos intervenientes e Corbusier deixou o Brasil sem nenhum testemunho material seu.

Apesar da dificuldade em efectivar um projecto, a visita de Le Corbusier ao Rio de Janeiro haveria por deixar uma herança, talvez mais significativa do que uma obra em si, na arquitectura brasileira. Fazemos aqui referência ao jovem Oscar Niemeyer, que “ficou à disposição de Le Corbusier durante um mês. A terra fértil do Oscar, uma genialidade ímpar, recebeu a semente corbusiana ao vivo, tranquilamente, passeando pelo Rio de Janeiro, desenhando para ele.”⁹²

90. Maurício Lissovsky, *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro: MinC-IPHAN-FGV-CPDOC, 1996, p. 109.

91. Esse terreno seria aproximadamente onde se localiza, nos dias de hoje, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), projecto de Eduardo Reidy.

92. Maria Elisa Costa, entrevistada por Joana Amaral Cardoso, consultado em: www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/bossa-swing-zepelins-niemeyer-e-le-corbusier-na-vida-de-lucio-costa-26112055.



27. - Ministério de Educação e Saúde, 1935-45.

*Em quatro semanas fez um projeto para a Cidade Universitária (...) fez seis ou sete conferências, fez um projeto para o Ministério, num terreno à beira-mar, e ainda procurou adaptar o projeto ao terreno definitivo, sem conseguir. E além de tudo nos deixou de quebra o Oscar Niemeyer. Porque ele não existiria antes da vinda do Le Corbusier, não existia absolutamente. (...) O Oscar, na época, era tímido, não tinha a menor comunicação e recebeu aquilo em cheio, aquele oxigênio todo. Aí é que revelou o que era de fato, o que estava incubado.*⁹³

Acabaria por ser esse *gênio incubado* a riscar um novo projecto⁹⁴ para o Ministério da Educação e Saúde⁹⁵, com referência no de Corbusier para o terreno na orla.

Niemeyer assimilaria na perfeição os princípios do mestre, que resultaram num bloco vertical suspenso por *pilotis*, no centro do quarteirão, e não no seu perímetro como a antiga proposta em “U”, cobertura praticável e também novas ideias de uso de diferentes materiais, trazidas pelo mestre franco-suíço, sugerindo a utilização de mosaicos, granito apicoado e tijolo de vidro, numa intenção notória de combinação entre a forma moderna e a plástica nativa⁹⁶. Também de sugestão corbusiana, é a utilização de *brises soleil* horizontais no bloco principal, porém, transformados em brises móveis para que se adaptassem às diferentes estações do ano.

93. Lucio Costa, “Presença de Le Corbusier”, *op.cit.*

94. Lucio Costa recuaria do “papel principal” à frente do projecto por ver as qualidades que Niemeyer trazia. Da mesma forma que, em 1938, aquando do concurso para o Pavilhão do Brasil para a Feira Mundial de Nova Iorque - onde Lucio terá ganho o primeiro lugar e Oscar Niemeyer o segundo – Costa renunciou ao prémio para elaborar um novo projecto com o jovem; e, em 1940, já como funcionário do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, terá o terá indicado para a elaboração do projecto do Grande Hotel de Ouro Preto (encomenda da Câmara Municipal ao SPHAN). Terá sido esta obra a responsável pelo convite de Juscelino Kubitschek para o desenho do conjunto de Pampulha e, mais tarde, o projecto de Brasília.

Rogério Bueno Sousa, “Fernando Távora e João Walter Toscano. Confluências, divergências e influências”, *op.cit.*, p. 165.

Para o Lúcio tratava-se de uma Guerra Santa, da causa da boa arquitetura. O projeto de Lúcio era mais contido, ele teve um “superego” de formação académica, que o Óscar nunca teve, que faz diferença.

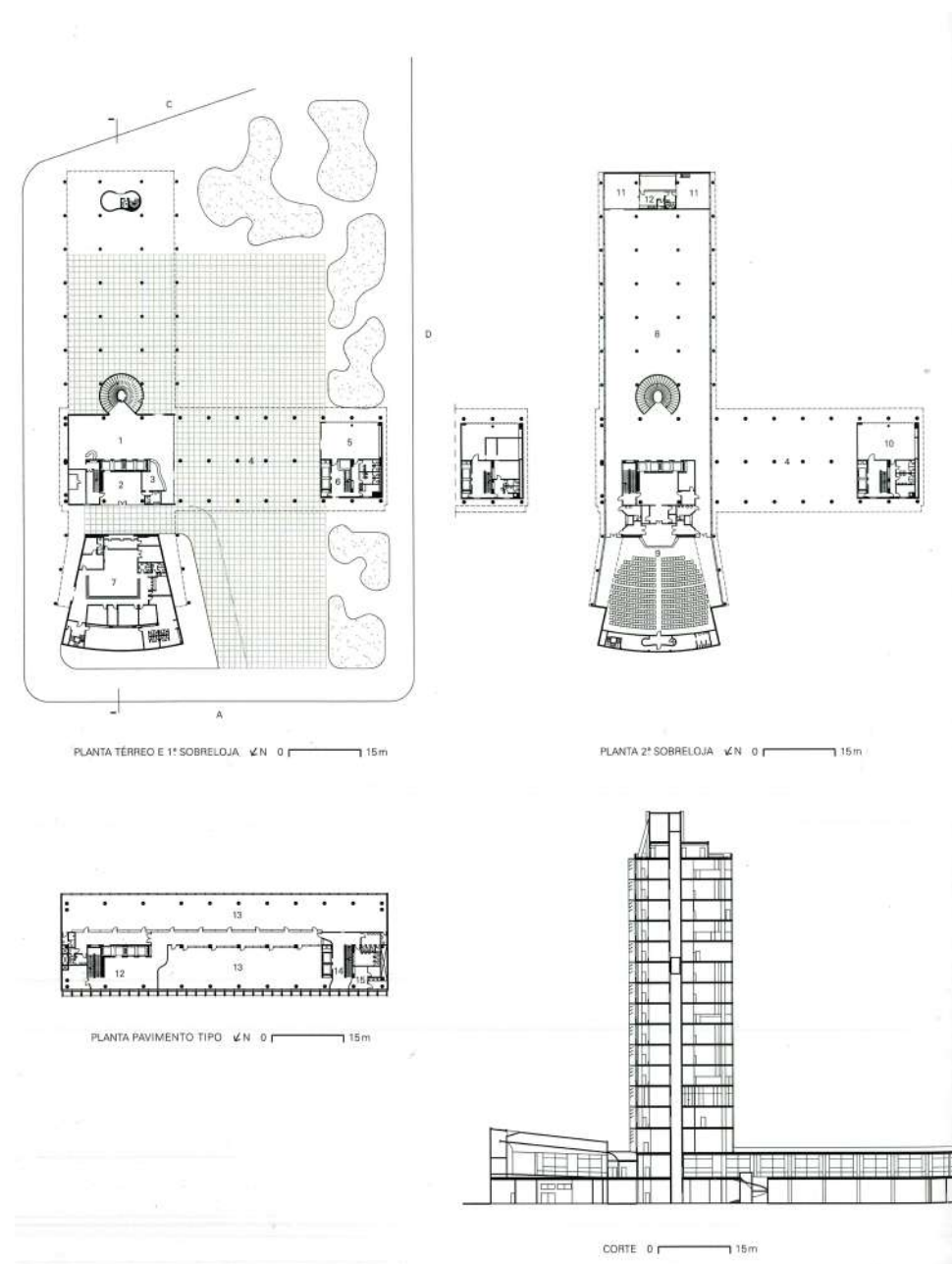
Maria Elisa Costa, entrevistada por Matheus Osório, *op.cit.*

95. *Le Corbusier, como um Moisés, entrega as tábuas da “modernidade” a Oscar Niemeyer que, tocado pelo gênio do mestre, vê despertar a sua própria genialidade na condução do projeto do MES, origem da arquitetura “moderna” brasileira, que obterá reconhecimento e prestígio internacionais.*

Lauro Cavalcanti, *As preocupações do belo*, Rio de Janeiro: Traurus, 1995.

96. *Eu pretendia usar aquele arenito de Ipanema, de São Paulo. É o material da mapoteca do Itamaraty (...) É uma pedra cor de palha queimada. Mas ele (Le Corbusier) disse, olhando o gnaisse dos enquadramentos antigos: “Esse granito é tão bonito que parece de onça. Vocês deveriam botar aí”. (...) Os azulejos eram um tradição. Aqueles silhares enormes nas igrejas dos séculos XVII e XVIII, em toda a parte, salvo em Minas.*

Lucio Costa, “Presença de Le Corbusier”, *op.cit.*, p. 146.



28- Ministério de Educação e Saúde, 1935-45.

Com o início da 2ª Guerra mundial, os contactos com Le Corbusier acabariam por ser interrompidos e, por essa razão, o mestre não teve conhecimento da conclusão da obra até, “quando, terminado o pesadelo, revistas especializadas em todos os países começaram a divulgar, como revelação, a chamada arquitetura brasileira, despertando assim o interesse de arquitetos que aqui vinham unicamente para conhecer o Ministério, a ABI, a Pampulha, o Parque Guinle, etc.”⁹⁷. Corbusier acabaria por ter contacto com a obra apenas quase 30 anos depois da sua inauguração, aquando da sua última visita ao Brasil, em 1962, quatro anos antes da sua morte.

*Esse belo edifício do Ministério é, conforme já tenho dito, um marco histórico e simbólico. Histórico, porque foi nele que se aplicou pela primeira vez, em escala monumental, a adequação da arquitetura à nova tecnologia construtiva do concreto armado, inclusive a fachada totalmente envidraçada, o “pan de verre”; as experiências anteriores haviam sido todas em edifícios de menor porte. Quando, com a sua estrutura já adiantada, fui com o Oscar Niemeyer cuidar do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de 1939, não havia em Nova York nenhum edifício com essas fachadas translúcidas que caracterizam a cidade, as agora chamadas “curtain walls” ou “murs rideaux”. Vieram todos depois. E simbólico porque, num país ainda social e tecnologicamente subdesenvolvido foi construído com otimismo e fé no futuro, por arquitetos moços e inexperientes, enquanto o mundo se empenhava em autoflagelação.*⁹⁸

Desse encontro, entre Le Corbusier e Lucio Costa, em diante, começou uma longa e boa amizade, apesar do desentendimento existente entre os dois relativo à autoria do projecto do Ministério de Educação e Saúde, que o suíço reclamava. Só depois de terminada a guerra é que os dois se voltam a encontrar, desta vez em França no ano de 1948, onde Lucio teve o primeiro contacto com uma obra de Corbusier, a Villa Savoye. Desde então, voltariam a trabalhar juntos como júri do concurso para a nova sede da UNESCO em Paris, em 1952, formando com Walter Gropius, Ernesto Rogers e Sven Markelius o “Grupo dos 5”. Nesse mesmo ano, os dois participariam, como oradores, no Congresso Internacional de Arte de Veneza, onde Fernando Távora terá estado como espectador.

97. Lucio Costa, “Relato Pessoal”, in *Registro de uma vivência*, op.cit. , p. 137.

98. Lucio Costa, “Relato Pessoal”, op.cit. , p. 138.



29. - Roberto Burle Marx, Le Corbusier e Lucio Costa, entre outros.

A propósito da transformação do pensamento arquitectónico de Le Corbusier⁹⁹, Lucio Costa comentaria:

*E pensar que a mesma pessoa que concebeu a pureza geométrica da Villa Savoye, de Poissy, criou também, sem quebra de integridade artística, o comovente drama de Ronchamp. Do mais límpido racionalismo à contida, mas intensa, paixão. É que na sua obra ele nunca perde o domínio da expressão plástica. Vai ao extremo limite, num e noutro sentido, - mas não resvala, não cai.*¹⁰⁰

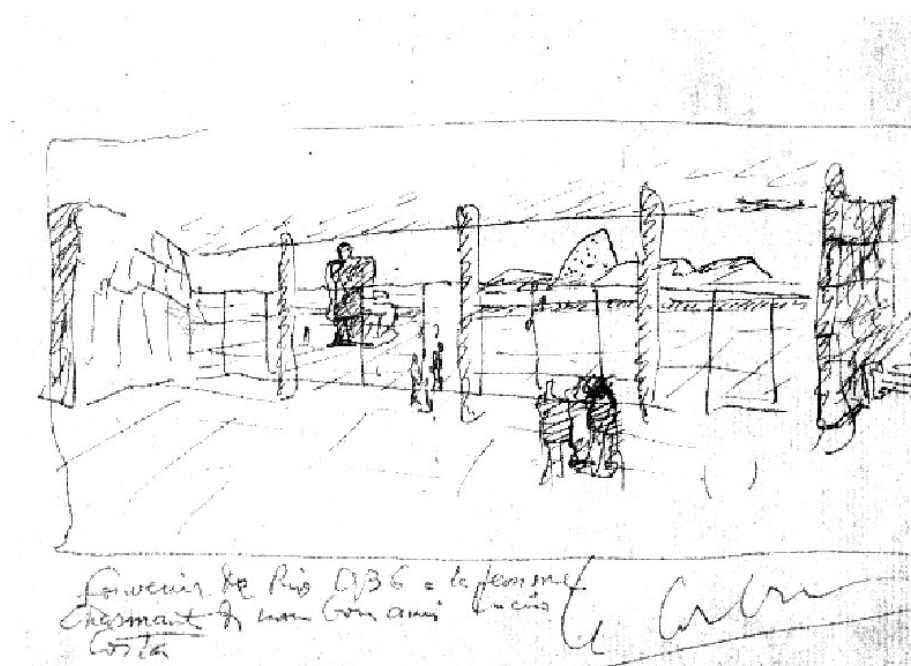
Tal como Le Corbusier, o pensamento de Lucio Costa também sofrerá uma transformação. Após o estudo, através dos livros e revistas, das obras do mestre, onde terá tido conhecimento de uma nova arquitectura, moderna, por acompanhar a nova sociedade e as novas tecnologias, é com Le Corbusier, e em contacto directo com este, que Costa obtém a certeza de que “a técnica moderna significava, a cima de tudo, a abertura de um universo repleto de novas possibilidades. (...) Um universo no qual Costa poderia vislumbrar algo que até então não considerara (...): a conciliação do irrefreável desejo de incorporar os novos sistemas e materiais de construção (a técnica moderna) com a precaríssima ‘realidade social’ da construção civil nacional(...)”.¹⁰¹

99. É o seguinte, a arquitetura, na primeira fase era bem racionalista, em contraste com a Academia, então ele extravasava essa parte barroca na pintura. Ele era dividido, sua personalidade desabrochava no sentido da liberdade, na pintura e no da contenção na arquitetura. Na segunda fase as duas coisas se tocam (...) É a plástica livre não só na pintura como nas esculturas pintadas que ele fazia com aquele carpinteiro normando e nas tapeçarias também. E a arquitetura se transformou.

Lucio Costa, “Presença de Le Corbusier”, *op.cit.*, p. 151.

100. Lucio Costa, “Ronchamp”, in *Registro de uma vivência*, *op.cit.*, p. 574.

101. Otavio Leonídio, “Técnica e Lírica (1931-1937)”, in *Carradas de Razões, Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira*, p. 131.



30. - Desenho de Le Corbusier, da sua proposta para o Ministério de Educação e Saúde no terreno junto à praia (oferecido a Julieta Costa, mulher de Lucio Costa).

Para os meus amigos do Brasil,

Despeço-me hoje, dos meus amigos do Brasil. E, para começar, do próprio Brasil, país que conheço desde 1929.

Para o grande viajante que sou, há no planisfério áreas privilegiadas, entre as montanhas, sobre planaltos e planícies onde os grandes rios correm para o mar, o Brasil é um desses lugares acolhedores e generosos que se gosta de chamar amigo.

Brasília está construída; vi a cidade apenas nascida. É magnífica de invenção, de coragem, de otimismo; e fala ao coração. É obra dos meus dois grandes amigos e (através dos anos) companheiros de luta, - Lucio Costa e Oscar Niemeyer. No mundo moderno, Brasília é única. No Rio há o Ministério de 1936-45, há as obras de Reidy, há o monumento aos mortos da guerra. Há muitos outros testemunhos. Minha voz é a de um viajante da terra e da vida. Meus amigos do Brasil, deixem-me que lhes diga obrigado!

Le Corbusier, 29 de Dezembro de 1962, Rio de Janeiro¹⁰²

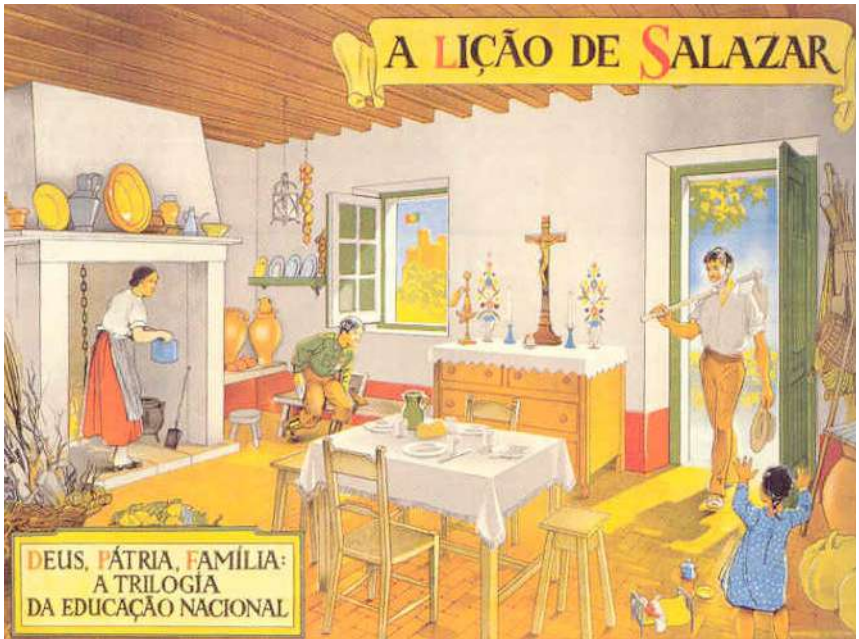
102. Carta de Le Corbusier a Lucio Costa, "Mise au point", in *Registro de uma vivência, op.cit.*, p. 141.

2.3. Fernando Távora e Le Corbusier | encontros

A arquitectura moderna em Portugal não se desenvolveu de igual forma ao resto da Europa, em muito devido à ditadura existente durante 41 anos (1933-1974), onde se criaram regras construtivas e estilísticas com o intuito de criar uma linguagem do estado fascista. Enquanto no Brasil, no tempo da ditadura de Vargas, assistimos a uma necessidade de renovação e modernização do país, em Portugal aconteceu exactamente o contrário, “*António Salazar, fez o que pôde para manter tudo como sempre: o sistema produtivo, os costumes sociais, as colónias africanas (...)*”¹⁰³.

O governo propunha uma propaganda nacionalista, tradicional e revivalista, que materializasse esses mesmo valores defendidos pelo Estado Novo, formando o que Sérgio Fernandez define como *estilo português suave*. O regime passou, então, a controlar rigorosamente toda a produção em arquitectura, que deveria dar resposta a essa intenção de demonstrar a imagem de um Portugal virado para a tradição através da utilização de elementos tais como azulejos, alpendres, beirais, pedras e cantarias – edificações essas que seriam designadas genericamente por “Casa Portuguesa”, defendida por Raul Lino no seu livro *Casas Portuguesas: Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples* (1933), onde apresentava um certo tipo de casa para cada região de Portugal e normas para lá as edificar e, também por Carlos da Silva Lopes, com a sua publicação “A Tradição na Arquitectura e o ambiente regional” no jornal *Aleo*, onde “*apelava à estilização das características tradicionais da arquitectura e ao seu ajustamento às condições modernas*”¹⁰⁴. Fernando Távora opunha-se à ideia e defesa de uma “Casa Portuguesa” e, com o seu primeiro texto *O Problema da Casa Portuguesa*, em 1945, apresenta um caminho alternativo para a arquitectura vigente, como já referido no primeiro capítulo da presente dissertação.

Com o final da guerra, e consequentemente com o fim da Europa fascista, a ditadura portuguesa seria abalada. É neste contexto que alguns arquitectos, com ideais divergentes do regime totalista, decidem procurar saber mais sobre o moderno e o que lá fora se passava. Formam-se grupos como o ICAT¹⁰⁵ (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) a 1946,

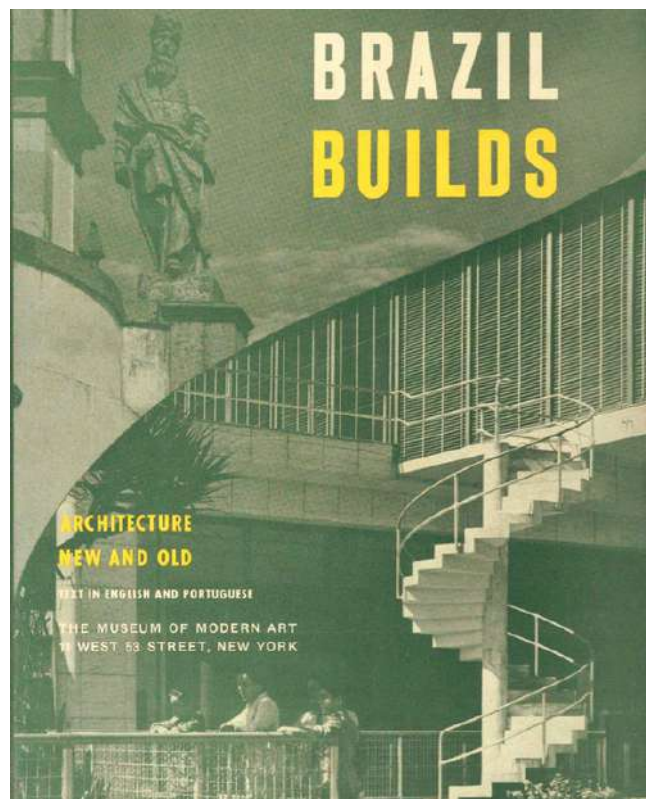


31. - “A Lição de Salazar”, 1938.

103. Rogério Bueno Sousa, “Fernando Távora e João Walter Toscano. Confluências, divergências e influências”, *op.cit.*, p. 169.

104. José António Bandeirinha, “1- 1923-1959 ESBAP – CIAM – Inquérito. O legado da Escola”, in *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, Matosinhos: Associação Casa da Aquitectura, 2012, p. 10-18.

105. Grupo formado por 30 arquitectos: Keil do Amaral, Faria da Costa, João Simões, Jacoberty Rosa, Raul Tojal, Adelino Nunes, Celestino de Castro, Alberto José Gandra, Chorão Ramalho, Pires Martins, Víctor Palla, Bento Barreira, Palma de Melo, Conceição Silva, Castro Rodrigues, Herculano Neses, Manuel Raposo, Manuel Lajinha, Couto Martins e Huertas Lobo.



32.

em Lisboa, e a ODAM¹⁰⁶ (Organização dos Arquitectos Modernos) em 1947, no Porto, que se opunham à situação arquitectónica portuguesa e buscavam a defesa, discussão e divulgação da arquitectura Moderna.¹⁰⁷

Estas iniciativas culminaram no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, em 1948, ao qual Fernando Távora assiste e onde inicia a colaboração com o grupo ODAM, *“o que o leva a um contacto ,mais intenso e dirigido, com os mais lídimos representantes do Movimento Moderno no Norte”*.¹⁰⁸

As publicações especializadas em arquitectura investiram em mostrar exemplos externos mais interessantes, sempre tentando fugir da censura do governo ditatorial, que não tinha como maior preocupação as informações vindas das ex-colónias, principalmente do Brasil, porque havia, nas palavras de Sergio Fernandez, *“um grande amor, um carinho, por parte do governo, pelo Brasil, pela ex-colónia que ‘nós construímos’”*¹⁰⁹.

Daí as décadas de 40 e 50 terem sido marcadas por uma notoriedade e grande influência da arquitectura brasileira em Portugal, que vinha a ter uma grande divulgação internacional, muito em parte pela exposição “Brazil Builds”, realizada no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque, em 1943. Desta resultou um catálogo de exposição com edição em Inglês e Português, que viria a tornar-se numa referência para os jovens arquitectos, como atesta Nuno Teotónio Pereira: *Esta publicação, excelentemente documentada, teve enorme repercussão entre os arquitectos portugueses e era considerada um tesouro por aqueles que a possuíam”*¹¹⁰.

Começava então a aparecer, triunfal, a arquitectura de Le Corbusier, já no final do meu curso. A aparecer não, a reaparecer, a ser conhecida da generalidade, pois que o grupo dos mais velhos já a contactara. E ao mesmo tempo surgiu também a arquitectura brasileira, com Lucio Costa, Niemeyer, etc. Apareceu um livro célebre, “Brazil Builds”,

106. Grupo formado por 34 arquitectos: Acácio Couto Jorge, Adalberto Dias, Agostinho Ricca, Alfredo Ângelo de Magalhães, Alfredo Viana de Lima, António Matos Veloso, António Lobão Vital, António Corte Real, António Neves, Arménio Losa, Anselmo Gomes Teixeira, Artur Andrade, Cassiano Barbosa, Delfim Fernandes Amorim, Eduardo R. Matos, Eugénio Alves de Sousa, Fernando Campos, Fernando Eurico, Fernando Lanhas, Fernando Limpo de Faria, Fernando Távora, Fernando Tudela, João C. Segurado, João José Tinoco, João de Mello Breyner Andersen, Joaquim Marques Araújo, José Carlos Loureiro, José Borrego, Luís José Oliveira Martins, Luís Praça, Mário Bonito, Octávio Lixa Filgueiras, Ricardo Gil da Costa e Rui Pimentel.

107. A *Revista Arquitectura* publica, em 1948, a *Carta de Atenas* e os ensaios de Keil do Amaral, que já na década de 30 tentaria divulgar a arquitectura moderna internacional.

108. José António Bandeirinha, “1- 1923-1959 ESBAP – CIAM – Inquérito. O legado da Escola”, *op.cit.*

109. Em entrevista à autora a 4 de Julho de 2017.

110. Nuno Teotónio Pereira, “A influência em Portugal da Arquitectura Moderna no Brasil”, in *Escritos*, p. 298-305. O livro *Brazil Builds* fazia parte da biblioteca pessoal de Fernando Távora.



33. - CIAM XI: Otterloo, 1959 - Fernando Távora, Coderch, Korsmo, Bakema, Gardella, Rogers, Wogensky, Tange, Magistretti, Sekler, Erskine, Candilis, Sergio Fernandez, Lousã e Viana de Lima.

*com o que de mais representativo foi feito naquele país por influência de Le Corbusier (...) era uma época em que caminhávamos entre modelos de templos romanos, de arquitectura italiana e alemã e ainda, por fim, modelos de arquitectura brasileira e racionalista. O aparecimento de coisas tão diferentes criava no nosso espírito uma desorientação terrível.*¹¹¹

O panorama arquitectónico português encontrava-se dividido em duas escolas: a Escola de Belas Artes de Lisboa, muito controlada e definida pelo regime, e a Escola de Belas Artes do Porto, mais afastada da influência do poder e que, por isso, começa a sofrer uma grande transformação no pós-guerra. O ensino de arquitectura pregado na última, de carácter passadista, como descrevia Fernando Távora¹¹², começou, então, a ser contestado por alguns professores e alunos, que promoviam o debate sobre o Movimento Moderno.

O maior responsável por esta transformação seria Carlos Ramos, arquitecto de Lisboa, que entra para a Escola portuense como professor da disciplina de Arquitectura em 1940, pretendendo instruir *“culturalmente uma geração predisposta a aceitar novos horizontes”*¹¹³. Em 1951, Carlos Ramos tenta mudar a direcção do ensino para uma vertente mais modernista e, por isso, convida jovens arquitectos para assistentes, como é o caso de Agostinho Ricca, José Carlos Loureiro, Mário Bonito e Fernando Távora que, com 28 anos inicia a sua actividade como docente, que duraria 43 anos.

Nesse mesmo ano, Viana de Lima – um dos fundadores da ODAM – é nomeado responsável pela representação portuguesa nos CIAM, reunindo alguns dos arquitectos da ODAM e da Escola de Belas Artes para o acompanharem no grupo CIAM-Portugal (também conhecido como CIAM-Porto).

Os Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna foram fundados a 1928, em La Sarraz, Suíça, por um grupo de vários arquitectos e organizados por Le Corbusier, Hélène Mandrot e Siegfried Giedion, com o objectivo de se tornarem num ponto de encontro para o debate e a divulgação da Arquitectura Moderna. Apesar da sua existência ser datada de 1928, não houve qualquer representante português neles presente até 1951¹¹⁴, com a

111. Fernando Távora, entrevistado por Mário Cardoso, in *Arquitectura*, nº123, 1971, p. 152.

112. Ver Capítulo 1, “Anos de Formação”.

113. Margarida Aciuaiulli. “Os anos 40 em Portugal, o País, o Regime e as Artes - Restauração e Celebração”, Dissertação de Doutoramento em História de Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, pág. 636.

114. *É preciso referir que estes congressos (CIAM) eram de frequência limitada, e nunca feitos em grandes centros, exactamente para impedir a distração das pessoas. Este foi realizado numa espécie de residência de férias, próximo de Londres, e onde o contacto entre os participantes era constante, portanto. As pessoas instalaram-se ali, e de*



34. - CIAM VIII: Hodesdon, 1951 - Fernando Távora com Le Corbusier.

participação de Viana de Lima e Fernando Távora no CIAM VIII, em Hoddesdon.

Távora assume que este congresso terá tido grande importância na sua vida pois, para além de contactar directamente com Le Corbusier, o seu grande mestre, terá tomado consciência da mudança de pensamento deste e do panorama da arquitectura moderna internacional.

Nesse congresso Le Corbusier apresentaria o seu projecto da Unidade de Habitação de Marselha e os primeiros planos para Chandigarh, onde era notória a sobreposição da essência indiana, vernácula, à ideia de uma arquitectura internacional e racionalista, defendida anteriormente pelo franco-suíço, que Fernando Távora tinha estudado.¹¹⁵ O jovem arquitecto, que contava ouvir palestras defensoras da “*machine à habiter*”, encontrou um Corbusier “amaciado” pela guerra: o “*homem enganado*”¹¹⁶, que acreditava ser possível fazer arquitectura independentemente do lugar desta e da história desse sítio, tinha-se transformado.

*(...) E sobretudo, as intervenções e os trabalhos de Le Corbusier foram para mim perfeitamente inesquecíveis. Na altura, ele era para mim quase que um mito: lembro-me perfeitamente da emoção com que, pela primeira vez, apertei a mão de Le Corbusier... Foi um momento realmente decisivo para a minha vida profissional. E, como lhe disse, as intervenções e os trabalhos dele revelaram-me um mundo totalmente novo.*¹¹⁷

Esta consciencialização de crise e revisão do moderno, a que assistia em primeira mão, viria a ajudá-lo a desmistificar a ideia de que arquitectura era uma coisa complicada, pura, “*uma virgem branca*” - que o impedia de pôr em prática o que havia estudado - atestando as suas preocupações (anteriores a este encontro) em relação à importância do passado, da história e da identidade dos lugares, tão presentes na sua educação

manhã à noite, eram sessões permanentes. O que dava a estes congressos um interesse extraordinário.

Fernando Távora, entrevistado por Mário Cardoso, *op.cit.*

115. *A verdade é que quando, em 1951, assisti pela primeira vez a um congresso dos CIAM, em Inglaterra – a que fui levado pela mão do arquitecto Viana de Lima, que mantinha desde há muito tempo contactos com o atelier de Le Corbusier – encontrei nele um panorama, uma posição dos arquitectos modernos, dos de “ponta”, digamos, bastante diferentes daquela que me tinha sido fornecida pela minha formação mas que eu pressentira já.*

Nesse congresso que foi muito importante na vida dos CIAM porque foi, em certos aspectos, um congresso de reviravolta em relação ao pensamento anterior, clássico dos CIAM, estiveram presentes os nomes mais famosos do organismo: Le Corbusier, Gropius, Gieidion, Sert (...).

Fernando Távora entrevistado por Mário Cardoso, *op.cit.*, p. 152.

116. Fernando Távora, “Una Nueva Modernidad”, (texto publicado em “De Convento a Aljube: De Aljube a Convento”, in *Reabilitação do edifício de Aljube, antigo Convento de Santa Clara do Porto*, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 1999), in *Renovación, Restauración y Recuperación Arquitectónica y Urbana en Portgal* Javier Roca, ed.), Granada, Universidade de Granada, 2003, p. 11-12.

117. Fernando Távora, entrevistado por Manuel Mendes, *op.cit.*, p. 4.



35. - Palácio da Justiça, Chandigarh, 1952.

familiar. Assumiria:

*Este congresso veio, como digo, por um lado derrotar algumas ideias da minha formação, racionalista, mas por outro lado confirmar, digamos, uma certa evolução que por mim próprio esse pensamento racionalista ia sofrendo. Já escrevi algures que a minha visão racionalista levou-me a considerar a Arquitectura como uma coisa mítica, o que eu chamei ‘uma intocável virgem branca’. Era uma coisa tão elevada, tão superior, quase superior à própria vida, que realmente se tornava irrealizável... E estou exactamente convencido de que uma parte da crise que atravesssei era precisamente resultante de todo esse conceito de extrema pureza, de extrema abstracção.*¹¹⁸

Neste período, após a sua estreia em eventos de arquitectura internacionais, faz uma viagem por Itália, em 1952, onde participa no Curso de Verão dos CIAM e assiste às aulas de Ernesto Nathan Rogers, Giovanni Astengo, Luigi Piccinato e Bruno Zevi, bem como às conferências de Le Corbusier, Lucio Costa¹¹⁹, que estariam na cidade a propósito do 1º Congresso Internacional de Artistas; estaria também presente nos CIAM IX (1953), em Aix-en-Provence, que teve como tema “A carta da habitação”, CIAM X¹²⁰ (1956), em Dubrovnik, com o tema “Habitat” e no CIAM XI¹²¹ (1959), em Otterlo¹²², onde se deliberou

118. Fernando Távora, entrevistado por Mário Cardoso, *op.cit.*

119. Aqui, Távora tem contacto, pela primeira vez com Lucio Costa:

Foi um dos personagens cujo contacto mais me marcou na minha vida (...) Ficamos seduzidos pela figura de Lucio Costa por duas razões: primeiro porque, Corbusier era um “vaidosote” de primeira categoria, Lucio Costa era um homem de uma simpatia extraordinária (...) segunda coisa que nos impressionou imenso é que Lucio Costa conhecia Portugal muito melhor do que nós (...) Conhecia a arquitectura portuguesa, conhecia a história da arquitectura portuguesa, conhecia os monumentos, as cidades, falava de Portugal melhor do que nós (...) isso vinha naturalmente do cultivo que ele tinha tido, de um interesse, embora ele estivesse mais ligado a uma arquitectura mais internacional, um interesse que ele sempre teve de encontrar plataformas entre uma arquitectura internacional e uma formulação brasileira.

Fernando Távora, gravação vídeo da Aula nº 13 da disciplina de Teoria Geral da Organização do Espaço, “O caso de Brasília. Leitura e comentário de textos de Lucio Costa. Condicionantes, não espontâneas, da cidade criada. O exemplo de Chandigarh, estrutura e arquitectura”, 21 de Maio de 1993, cedida pela AEFAUP.

120. Neste Congresso, o grupo CIAM Porto (Fernando Távora, Viana de Lima, Octávia Lixa Filgueiras, Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias) apresentou um projecto desenvolvido em conjunto que consistia numa nova comunidade agrícola no nordeste transmontano, que tinha como base o “Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa”, iniciado em 1955.

121. No CIAM XI, Fernando Távora, apresenta o seu projecto da Casa de Ofir e ainda o do Mercado de Vila da Feira, que terá recebido elogios por parte de Aldo van Eyck.

122. *Depois em Otterlo era Tange apresentando a Câmara Municipal de Tóquio e o BBPR apresentando a Torre Velasca; e Rogers saudando Tange pelo seu edifício ser profundamente japonês... Eu sentia que algo estava mudando profundamente nos CIAM e duvidava já da Carta de Atenas... tudo e todos estavam um pouco em crise e em discussão. E isso era muito claro também em Le Corbusier e em Gropius que estava já no Estados Unidos e começava a cometer as suas pequenas traições americanas...*

Fernando Távora, “Conversaciones en Oporto/Fernarndo Távora”, entrevista por Javier Frechilla, in *Arquitectura*,



36. - Bloco de Habitações na Foz, 1952.

a dissolução dos CIAM, por parte do Team 10¹²³. Deste modo, Fernando Távora fez parte de momentos significantes no âmbito da arquitectura mundial, assistindo à mudança de pensamento nos CIAM - o reconhecimento do fracasso e inadaptação das teorias defendidas -, e à sua extinção, pois “(...) a morte de uma grande organização é sempre um grande acto”.¹²⁴

Todavia, apesar do contacto que o arquitecto português teve, em primeira mão, com a evolução e mutação do movimento moderno, nas suas obras práticas, efectuadas neste período de tempo, não parece conseguir traduzir toda a sua produção teórica elaborada até então.

Como já mencionado, a compatibilização do mundo familiar, tradicional e conservador, e a vertente mais racional e moderna incutida na Escola, terão criado uma grande angústia em Fernando Távora, que o impossibilitou de projectar nos primeiros anos após a sua formação. O cepticismo que sentia em relação a uma arquitectura internacional, que em nada lhe parecia natural, e aos mestres desta, transforma-se em tranquilidade ao ver que até Le Corbusier terá “*corrigido a trajectória*”¹²⁵, e que as suas preocupações e valores familiares poderiam andar de mãos dadas com a modernidade.

Os seus projectos deste mesmo período – Plano da Zona Residencial do Campo Alegre, em 1949; a Casa Sobre o Mar, em 1951; Unidade Residencial de Ramalde e o Bloco de Habitações, na Avenida Brasil, ambas de 1952 - não materializam as ideias nem o posicionamento que os seus textos teóricos assumem, apresentando-se com uma atitude extremamente moderna, atitude que, se traduzida eximamente à sua evolução teórica, seria datada dos seus últimos anos de faculdade (1947/48).

Távora afirmará: “(...) a tradição (...) dá a Le Corbusier a garantia da eternidade.”¹²⁶ Não temos qualquer dúvida que a dará, de igual forma, a Fernando Távora.

nº261, 4 Madrid, 1986, p. 22.

123. Grupo de arquitectos que criticavam a falta de identidade na arquitectura, buscando uma arquitectura moderna sensível a valores e formas vernáculos, ideia oposta à que era difundida nos CIAM. Deste colectivo faziam parte nomes como Aldo van Eyck, Alison e Peter Smithons, Josep Coderch, Herman Hertzberger, entre outros.

124. Fernando Távora, entrevistado por Mário Cardoso, *op.cit.*

125. José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura : Tradição clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, Porto: Edições Afrontamento, 2013, p. 277.

126. Fernando Távora, citado por Sergio Fernandez, Prefácio do livro *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura : Tradição clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, *op.cit.*, p. 13.

dans le sac de sa peau,
faire ses affaires à soi
et dire merci au Créateur



Le Corbusier

37. - Homenagem do governo francês a Le Corbusier, aquando a sua morte.

On met en oeuvre de la pierre, du bois, du ciment; on en fait des maison, des palais; c'est de la construction. L'in géniosité travaille.

Mais, tout à coup, vous me prenez au coeur, vous me faites du bien, je suis heureux, je dis: c'est beau. Voilà l'architecture. L'art est ici.

Ma maison est pratique. Merci, comme merci aux ingénieurs des chemins de fere et à la Compagnie des Téléphones. Vous n'avez pás touché mon coeur.

Mais les murs s'élèvent sur le ciel dans un ordre tel que j'en suis ému. Je sens vos intentions. Vous étiez douz, brutal, charmant ou digne. Vos pierres me le disent. Vous m'attachez à cette place et mes yeux regardent. Mes yeux regardent quelque chose qui énonce une pensée. Une pensée qui s'éclaire sans mots ni sons, mais uniquement par des primes qui ont entre eux des rapports. Ces primes sont tels que la lumière les détaille clairement. Ces rapports n'ont trait à rien de nécessairement pratique ou discriptif. Ils sont une création mathématique de votre esprit. Ils sont le langage de l'architecture. Avec des matériaux inertes, sur um programme plus ou moins utilitaire que vous débordez, vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture.¹²⁷

127. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris: Arthaud, (imp.1990), p. 123.

3. LUCIO COSTA, *Por uma arquitectura* brasileira

*Por outro lado julgo, como o meu amigo, que a maioria da gente não se apercebeu ainda do enorme benefício que devemos a esta arquitectura desnudada que veio pôr fim ao romantismo serôdio, à complicação de um dessorado arqueologismo. Mas bem; a deusa despiu-se; deixemo-la espreguiçar à vontade seus membros contrafeitos durante largo período; mas que se vista de novo, - não outra vez com os seus trajes de máscara, mas com vestes que lhe confirmem a expressão própria de uma sociedade que não há de ficar eternamente a cuidar só do corpo.*¹²⁸

3.1 Edifícios no Parque Guinle, 1948-53

O projecto para os edifícios no Parque Eduardo Guinle, situado em Laranjeiras, Rio de Janeiro, nasce por encomenda de Cesar Guinle, em 1943.

O local - um parque com aproximadamente 25000 m2, desenhado em 1920 pelo paisagista francês Gérard Cochet, concebido como jardins da residência da família Guinle - foi fragmentado por uma rua e vendido ao governo federal em 1940, convertendo-se em parque público e a residência da família, no Palácio das Laranjeiras, casa do Governador do Estado do Rio de Janeiro.

*Meu pai contava que a família Guinle queria fazer prédios para vender ou arrendar. E queriam fazer no estilo do palácio, 'à la française'. Então ele convenceu o Dr. Cesar Guinle que o palácio e os outros edifícios iriam parecer casa grande e senzala¹²⁹. E propôs que se fizessem edifícios modernos. A implantação que ele fez afastou os edifícios da área central, liberando o parque. São seis edifícios, ele fez o projeto de arquitetura apenas dos três primeiros, os do fundo foram os Irmãos Roberto¹³⁰.*¹³¹

128. Lucio Costa, citado por Raul Lino, in *Auriverde Jornada*, quando os dois se conhecem no Rio de Janeiro em 1934, p. 94.

129. O conceito de “casa-grande e senzala” surge, no Brasil, quando se formam as grandes fazendas de café e açúcar, para onde são levados escravos africanos, representando todo um sistema económico, político e social. Por um lado, o luxo e a ociosidade dos fazendeiros (casa-grande), por outro, a escravidão e exploração humana (senzala).

130. Marcelo, Milton e Maurício Roberto, formavam o escritório de arquitectura “MMM Roberto”, um dos mais importantes do panorama da arquitectura moderna no Brasil.

131. Maria Elisa Costa, entrevistada por Matheus Osório, *op.cit.*

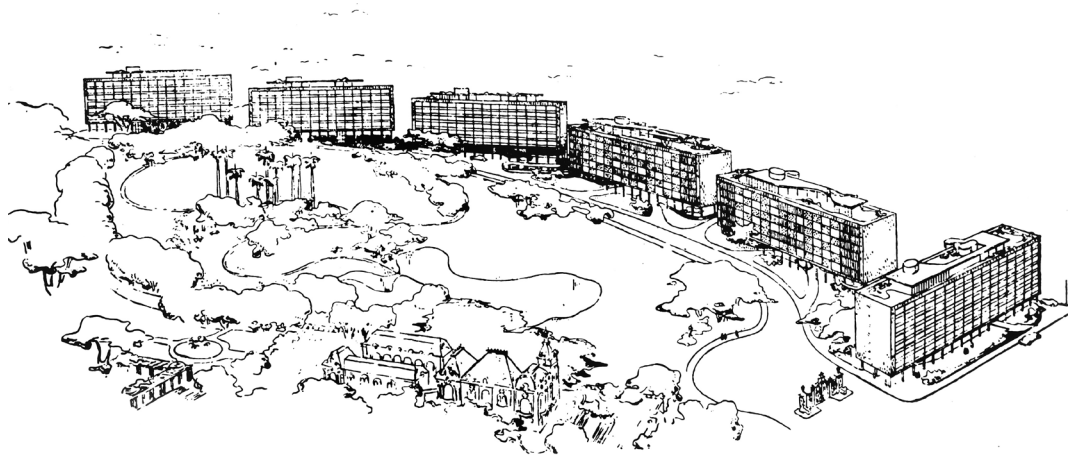
Anos antes, Lucio voltaria, uma vez mais, a atestar a necessidade da arquitectura se reger pelas novas técnicas construtivas, que, naturalmente, dariam lugar a uma nova estética. Esse mítico texto, que tivemos já oportunidade de analisar também no capítulo anterior, intitulado por “Razões da Nova Arquitetura”, escrito em 1936, durante a construção do Ministério de Educação e Saúde, demonstra que basta “abrir os olhos” à evidência do que nos rodeia, que a resposta está mesmo à nossa frente, indicando-nos, tal como Le Corbusier defendia no capítulo “Olhos que não vêem”, em *Vers une Architecture* :

*Nossa época fixa a cada dia o seu estilo. Ele está aí sob nossos olhos. Olhos que não vêem.*¹³²

Para Lucio, e após uma tentativa falhada na direcção da Escola de Belas Artes de mudança de rumo do ensino, a construção do edifício do Ministério assumia-se como uma vitória face ao academismo, que permitiu que as vozes do moderno comesçassem a ecoar cada vez mais alto, não deixando nunca “de se guiar – naquilo que elas [arquitecturas e técnicas anteriores] têm de permanente”¹³³ – pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis”.

*Atingindo a necessária estabilidade, estará cumprida a sua única missão: vencer a encosta. Postos de lado os petrechos vermelhos da escalada, a nova ideia, já então suficientemente difundida, é o próprio ar que se respira e, no gozo consciente da nova alegria conquistada, uníssona, começa em coro a verdadeira ascensão: movimento legítimo, de dentro para fora e não o inverso como, tolamente, se receia.*¹³⁴

Ao garantir que a arquitectura moderna é assumida como vigente, Costa concentra os seus estudos e esforços na afirmação de uma vertente moderna especificamente brasileira, adaptada ao clima, aos materiais locais, à história local...à tradição do país.



38. - Perspectiva do conjunto habitacional do Parque Guinle.

132. Le Corbusier, *Por uma arquitetura*, op.cit. , p. 67.

133. Aliás, para Lucio Costa, a internacionalização da arquitectura não seria uma consequência do progresso nem da evolução técnica. Era, por outro lado, a continuidade de um padrão antigo, uma tradição, que fazia deste internacionalismo da arquitectura um aspecto, de certo modo, tradicional.

“Foi então que se derramou pela Europa inteira – cansada de malabarismos góticos – o novo entusiasmo que, como a expansibilidade de um gás, penetrou todos os recantos do mundo ocidental – intoxicando todos os espíritos. E a nova arquitetura, mesclando-se de início às caturrices góticas, foi aos poucos, simplificando, suprimindo os barbarismos, impondo ordenação, ritmo, simetria, até culminar no classicismo do século XVIII e no academismo que se lhe seguiu. Nada se pode, com efeito, imaginar tão absolutamente internacional com essa maçonaria que –supersticiosamente – de Berlim a Washington, de Paris a Londres ou Buenos Aires, com insistência desconcertante, repetiu até ontem, as mesmas colunatas, mesmos frontões, mesmíssimas cúpulas, indefectíveis.”

Lucio Costa, “Razões da Nova Arquitetura”, in Revista da Diretoria de Engenharia da PDF, Rio de Janeiro, nº3, Janeiro, 1936.

134. *Idem*.



a)



b)

39. - Edifício Nova Cintra: a) Alçado para a Rua Gago Coutinho; b) Comércio no piso térreo.

É notória, neste conjunto de edifício, uma grande influência corbusiana, conciliada com a cultura brasileira, com a qual o arquitecto ia tendo um contacto cada vez mais estreito devido à sua entrada, como director na Divisão de Estudos e Tombamentos, no Serviço de Património Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937.

A intenção de Costa seria o de manter a integridade do parque e respeitar a sua forma de anfiteatro, projectada por Cochet. Assim sendo, o arquitecto carioca projecta seis edifícios nas extremidades do parque e para este voltados. Desses seis edifícios, apenas três do projecto original foram construídos: o Nova Cintra, direccionado para a Rua Gago Coutinho, numa das extremidades do parque, e, por isso, com orientação norte-sul; e os edifícios Bristol e Caledônia, segundo uma orientação desfavorável, virados a poente. O facto de apenas se terem construído três dos seis edifícios projectados poderá relacionar-se com o facto de este complexo ter sido “a primeira experiência de um conjunto residencial de apartamentos destinados à alta burguesia”¹³⁵, que não estaria, na época, habituada a viver em apartamentos.

Foi também neste projecto “onde primeiro se aplicou, de forma sistemática, depois de tantas tentativas frustradas, o partido de deixar o térreo vazado, os pilotis de Le Corbusier”¹³⁶, que se tornariam de uso corrente na cidade”¹³⁷.

O primeiro edifício a ser executado, Nova Cintra, faz uma transição entre a cidade construída e consolidada, e o parque, rematando a entrada do jardim com a frente de rua, sendo o único a dispor de comércio no rés-do-chão, que dispõe de uma pequena flexão, enquadrando o portão¹³⁸ da entrada no jardim. Nos restantes edifícios, o rés-do-chão foi, então, deixado livre, pontuado por *pilotis*, como uma extensão do parque, que recebe o morador.

135. Lucio Costa, “Parque Guinle. Anos 40”, in *Registro de uma vivência* op.cit. , p. 212.

136. Esta solução vinha exposta na *Carta de Atenas* que foi duramente criticada por várias personalidades que acusam as suas medidas de segregar as cidades. Na nossa opinião, tal não acontece neste projecto, tendo até comércio num dos térreos que incentiva ao convívio e ao encontro de pessoas. Passados mais de 70 anos, “a Carta de Atenas ainda não tem alternativa viável.”.

Eduardo Souto de Moura, “Bairro das Estacas, Ruy d'Authoguill e Sebastião Formosinho Sanchez. Bairro S.João de Deus, Alvalade, Lisboa, 1949/1953”, in *Jornal Arquitectos N° 217, Livro do Desassossego*, Ordem dos Arquitectos de Portugal, Novembro/Dezembro, 2004.

137. Lucio Costa, “Parque Guinle. Anos 40”, op.cit.

138. Eduardo Guinle, o patriarca da família, teria encomendado o portão na Europa, que se encontrava há muitos anos guardado. Quando o seu herdeiro, Cesar o mostrou a Lucio, este quis colocá-lo na entrada do parque, apenas simbolicamente, pois o portão, em boa verdade, não encerra nenhum espaço, tendo rua tanto de uma lado, como do outro.



40. - Vista geral do conjunto habitacional.

A intenção era expor como construir com todas as qualidades e virtudes que a tecnologia e arquitectura moderna conseguiam oferecer. Deste modo, a estrutura do edifício apresentada é muito clara: é feito um esqueleto de pilares de betão que formam uma malha de 2 vãos de 6,15m, por 16 vãos com 4,25m de distância entre eixos. A partir desta estrutura, mais uma vez de influência corbusiana (casa *Dom-ino*) as paredes interiores dos apartamentos tornavam-se independentes e flexíveis, traduzindo as máximas de “planta livre” e “fachada livre”, visto permitir também que as paredes exteriores deixassem de ter a envergadura estrutural ancestral e passassem a funcionar como um invólucro, pontos que o arquitecto franco-suiço defendia como essenciais para uma arquitectura moderna.

Por implantar os edifícios voltados para o parque, as fachadas resultantes possuem uma orientação solar mais desfavorável, vulneráveis à luz solar e ao clima tropical, como referido anteriormente. Esta peculiaridade leva Costa a adoptar vários tipos de soluções para protecção solar nos alçados: um deles, já anteriormente empregue no edifício do Ministério, os *brise-soleils*; outro seria, mais uma vez, referente a um princípio apreendido de Le Corbusier, as *loggias*, que o mestre moderno utilizava nas suas Unidades de Habitação, e correspondiam a “*varandas inseridas no corpo de construção, ficando as esquadrias, assim protegidas da ação direta do sol*”¹³⁹; e *cobogós*¹⁴⁰ - todos tratados com diferentes materiais e cores (os *brises*, de betão pintados de cores pastel suaves, e os *cobogós*, de tijolo deixado na sua cor original), que resultam numa solução bastante expressiva e plástica que, nas palavras de Sergio Fernandez, “*traduz exactamente o que o Brasil é*”¹⁴¹.

No caso do edifício Nova Cintra, o alçado voltado para a Rua Gago Coutinho não tem uma grande incidência solar, levando Lucio Costa a evocar mais uma vez a herança de Le Corbusier, ao fazer uso de um *pan de verre* em toda a fachada, com vidro fixo, pintado de azul¹⁴², no peitoril da parte inferior de cada janela.

139. Lucio Costa, “Arquitetura bioclimática. 1983”, in *Registro de uma vivência, op.cit.*, , p. 237.

140. Essa expressão *cobogó* nunca utilizo, é própria do Norte, de Pernambuco, significando tijolo furado. Usei mais peças de cerâmica vazadas formando vedações em fachadas expostas à orientação negativa, com o envidraçamento recuado, como no Parque Guinle. Em francês chama-se ‘*claustré*’, *claustra*; a mais antiga, um meio círculo escalonado, vem da arquitetura clássica, para vedar pátios de claustros.

Lucio Costa, entrevistado por Maria Elisa Costa in *Arquitetura e Urbanismo*, nº38, Out/Nov, 1991, PINI Editora.

141. Sergio Fernandez, entrevistado pela autora, *op.cit.*

142. Costa afirma ter escolhido com muito cuidado um azul cobalto para pintar estes elementos que mais tarde foram substituídos por “*vidros azuis de verdade, só que desta vez, de um intenso azul shocking*”, que se mostrou desadequado à harmonia de todo o conjunto.

Lucio Costa, “Parque Guinle. Anos 40”, *op.cit.*, , p. 205.



41. - Alçados para o parque, edifícios Bristol e Nova Cintra.

Esta composição de elementos aparece ritmada por módulos definidos a branco e envolvida por uma caixa de granito, que apesar do seu aspecto sólido, não tem qualquer importância estrutural, apenas estético. Como se explicaria o facto de o mesmo arquitecto que afirma que, “*tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser, exercer, uma função*”¹⁴³, que nada, em arquitectura deve, por isso, mentir¹⁴⁴, projectar tal solução? “*Tem que existir sempre um equilíbrio*”¹⁴⁵, diria o arquitecto Sergio Fernandez.

A solidez deste granito é contrastada pela leveza e transparência dos restantes materiais utilizados, que permitem uma penetração controlada da luz e uma forte relação entre interior e exterior, tema que faria parte do léxico projectual de Lucio Costa ao longo dos anos. Essa intenção está bem patente, por exemplo, nas aberturas feitas nos *cobogós*¹⁴⁶, que se assumem como molduras para a paisagem do parque e das grandes montanhas lá ao longe.

143. Lucio Costa, “Considerações sobre o nosso gosto e estilo”, *op.cit.*

144. (...)em todas as grandes épocas, as formas estáticas e estruturais identificam-se. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. Párthenon, Reims, Santa Sofia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente. Lucio Costa, in “ENBA, 1930-31”, *Registro de uma vivência, op.cit.*, p. 68.

145. A propósito da frase de Oscar Niemeyer “*A arquitetura tem que ser bela. Se funcionar, melhor*”, o arquitecto Sergio Fernandez confidenciou, em entrevista à autora, que por vezes citava esta frase aos seus alunos – um deles terá sido Eduardo Souto de Moura - para que pensassem também na parte estética na concepção dos seus projectos, além do meramente bem resolvido funcionalmente. Deveria existir um equilíbrio entre um e outro. A pertinente dose de “mentira”, que verificamos aqui no projecto de Lucio Costa.

Sergio Fernandez, entrevistado pela autora, *op. cit.*

Eduardo Souto Moura terá aprendido bem a lição do seu professor pois, em recente entrevista, quando questionado acerca dos seus projectos - “*Convém que fique bonito,não?*” -, terá respondido:

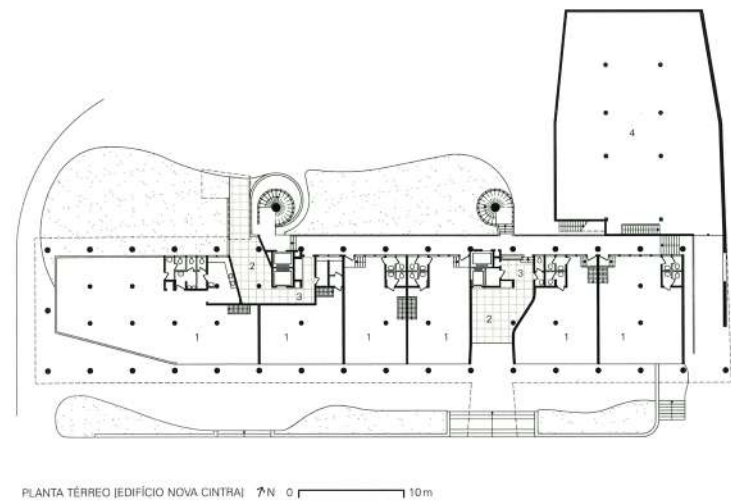
Se ficar feio não se resolveu o problema. O que é feio não funciona. Um avião feio cai. Um barco feio não flutua. O bonito funciona sempre. A construção responde a umas funções. Se for agradável, se as pessoas se sentirem bem, se fornecer emoções, tem essa mais-valia: deixa de ser construção e passa a ser arquitetura. Se o coletivo achar que o objeto lhe pertence... a Torre de Belém é dos portugueses, a Torre dos Clérigos é dos portuenses, não é do Nasoni – passa a ser património, tem o estatuto de obra de arte.

Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Ana Sousa Dias, in *Diário de Notícias*, 3 de Agosto de 2017, consultado em:

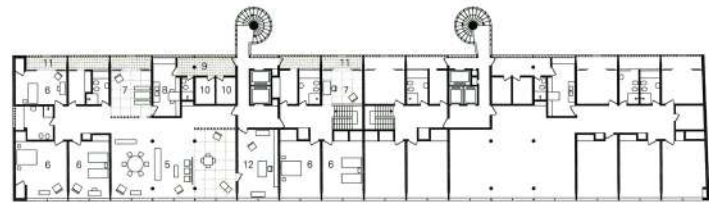
www.dn.pt/artes/interior/cada-vez-tenho-menos-prazer-na-arquitetura-que-me-pedem-so-interessam-o-tempo-e-o-dinheiro-8680642.html

146. *Afinal não é normal inscrever em uma parede de cobogó um quadrado vazio, ou uma janela, se quisermos. Aqui o quadrado contraposto à superfície rendilhada do cobogó deliberadamente sublinha diferenças de posição e de olhar. Quem saberá responder qual a utilidade para a vida de uma janela rasgada em um anteparo quase-janela? Como tantas vezes Lucio Costa se perguntou nas entrelinhas de seus textos: “quem sabe?”. Em todo caso, moderno é ser simplesmente, “atual e prospectivo”, ele afirmaria. Ciente de sua própria singularidade e a nos colocar a dúvida e a certeza de si, o quadrado-janela permanece ali, atual e convidando à prospeção, claramente afirmativo em torno de limites que se desmancham.*

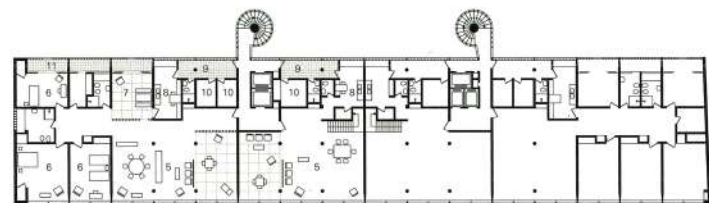
Margareth S. Pereira, “Le Corbusier e Lucio Costa” in *Lucio Costa, um modo de ser moderno*, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 241.



PLANTA TÉRREO (EDIFÍCIO NOVA CINTRA) 0 10m



PLANTA 1ª, 3ª E 5ª PAVIMENTOS (EDIFÍCIO NOVA CINTRA) 0 10m



PLANTA 2ª, 4ª E 6ª PAVIMENTOS (EDIFÍCIO NOVA CINTRA) 0 10m



b)



c)

- 1 loja
- 2 acesso moradores
- 3 portaria
- 4 estacionamento
- 5 sala
- 6 dormitório
- 7 varanda íntima
- 8 cozinha
- 9 lavanderia
- 10 dormitório de serviço
- 11 varanda
- 12 escritório

a)

42. - a) Plantas do Edifício Nova Cintra; b) Loggia interior; c) Tom Jobim no apartamento de Vinicius Moraes, no Parque Guinle.

Existe, no entanto, uma particularidade nestes edifícios que “ passou despercebida aos próprios usuários, ou seja, o propósito de fazer reviver, nas plantas de apartamento, uma característica da casa brasileira tradicional: as duas varandas, a social e a caseira – dois espaços, um à frente, para receber, outro aos fundos, ligado à sala de jantar, aos quartos e ao serviço.”¹⁴⁷

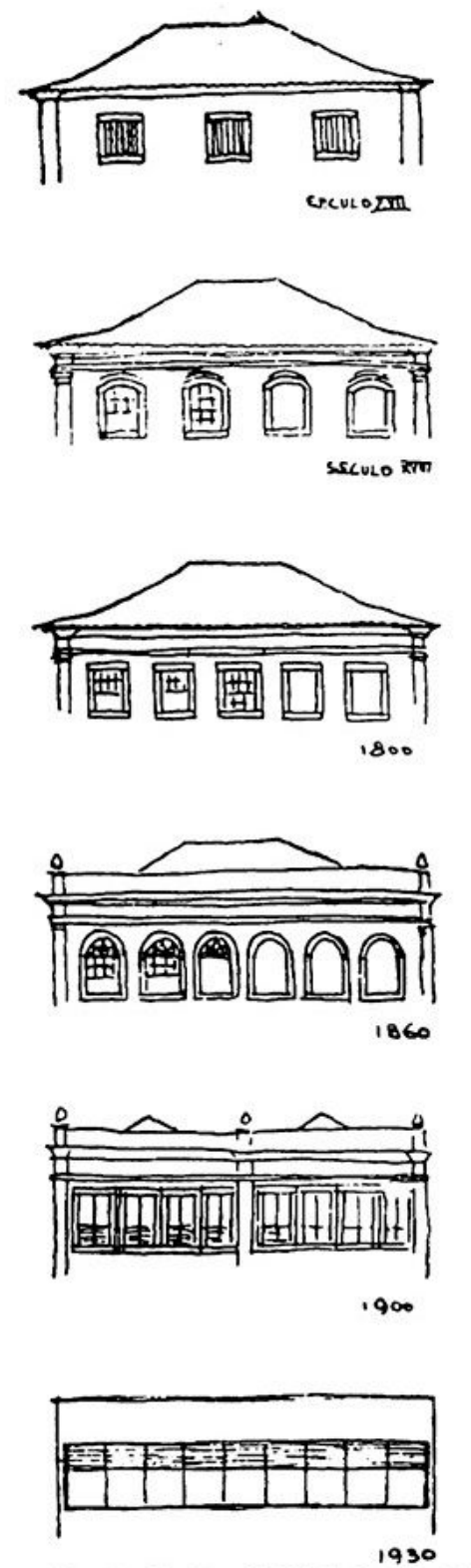
Embora seja um edifício de apartamentos fechados, eu tinha imaginado que teriam sempre, junto da entrada, uma espécie de sala, um ambiente aberto – uma espécie de jardim de inverno que seria um ambiente de receber, uma coisa independente da sala. E um outro espaço, entre a cozinha e os quartos, que corresponderia à uma “varanda caseira”. Então os apartamentos teriam duas varandas, digamos, embora meio fechadas – porque incorporadas ao prédio –respeitando assim, as proposições originais do século XVII das causas paulistas, chamadas “bandeiristas”. (...) A origem da casa brasileira é, nesse sentido, o que a experiência paulista mostrou. E eu, então, no caso do Parque Guinle, quis amarrar um pouco e ter essas duas varandas: a social e a caseira¹⁴⁸. (...) Minha filha falou que em Sergipe e em vários outros lugares (...) as pessoas recebem mais na varanda. Só pessoa mais íntima é que entra. (...) Mas isso sumiu por que nenhum proprietário, comprador ou corretor assimilou a ideia para, de fato, criar esses dois cômodos, as duas varandas (...) de modo que ficaram transformadas em quarto mesmo, ou sala, ou jardim de inverno, e o espírito da coisa se perdeu.¹⁴⁹

O sistema distributivo dos edifícios é vertical múltiplo, com átrios para cada dois apartamentos por piso (cada edifício tem seis pisos mais cobertura, e cada piso quatro apartamentos), contrariamente às “rues intérieures” da Unidade de Habitação de Marselha, de Le Corbusier. Existe também outro aspecto bastante diferente entre estas duas obras: Lucio Costa testa, nestes edifícios, várias tipologias de apartamentos, sendo uma delas o *duplex*, onde não está presente a mesma riqueza e relação espacial existente nos apartamentos, da mesma tipologias, de Le Corbusier – é apenas um piso sobre o outro, um “sobrado colonial” contemporâneo.

147. Lucio Costa, “Parque Guinle. Anos 40”, in *Registro de uma vivência*, São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 212.

148. A “varanda íntima” só se verifica no edifício Nova Cintra, sendo que nos edifícios Bristol e Caledônia, as loggias aumentam de tamanho, numa tentativa de passar essa mesma essência.

149. Lucio Costa, entrevistado por Hugo Segawa, in *Revista Projeto*, Outubro 1987.



43. - Evolução da casa brasileira.

4.2 Casa Costa e Moreira Penna, 1980-82

O trabalho no SPHAN - onde permaneceu de 1937 até 1972 - permitiu a Lucio Costa fazer estudos do passado que se mostraram fundamentais na procura por uma arquitectura com um maior vínculo à cultura brasileira e permitiram quase testar os limites da arquitectura moderna, comparando-a à arquitectura popular tradicional que se mostrava honesta, com uma tradução exacta entre forma e função, sem artifícios, que nascia da necessidade de um uso, de um povo, de um clima, de um material, etc¹⁵⁰.

Um dos resultados desses estudos é o texto “Documentação Necessária”¹⁵¹, datado de 1938, onde o arquitecto verifica o incontestável elo de ligação entre a arquitectura brasileira e a arquitectura portuguesa, compreendendo ser necessário perceber, primeiramente, a história de Portugal para, em seguida, ser possível estudar a evolução histórica da casa brasileira, que culmina no modelo moderno – tendência da casa em abrir-se progressivamente para o exterior e da negação do telhado, ao ponto de se transformar em cobertura plana ajardinada.

*É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada. Feitas de “pau” de mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família – crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos – tudo se mistura e com aquele ar doente e parado, esperando... “Aquilo” faz parte da terra e como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua... Mas justamente por isto, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna.*¹⁵²

Em 1951, na publicação de “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, Costa prosseguia com o estudo das transformações na habitação e nas técnicas construtivas - e da expressão resultante destas - identificando dois factores condicionantes, que

150. Ora, a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a “erudita” – servindo-nos da expressão usada, na falta de outra, por Mário Andrade, para distinguir da arte do povo a “sabida”. É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de “make-up”, uma saúde plástica perfeita, - se é que podemos dizer assim.

Lucio Costa, “Documentação Necessária, 1938”, in *Registro de uma vivência*, op.cit. , p. 457.

151. No seu livro, editado em 1995, Lucio Costa acrescentou o seguinte comentário a este texto: O Professor Ramos, da Universidade do Porto, declarou que o livro “Arquitetura Popular em Portugal” nasceu deste artigo.

152. Lucio Costa, “Documentação Necessária, 1938”, op.cit., p. 459.



44. - “O Jantar”, de Jean Baptist Debret.

explicariam um “*tal milagre*”¹⁵³ na evolução da arquitectura brasileira.

Por um lado, a abolição da escravatura. A “*máquina brasileira de morar*”, do tempo da colónia e do império, dependia dos escravos para tudo. *Se os casarões remanescentes do tempo antigo parecem inabitáveis devido ao desconforto, é porque o negro está ausente. Era ele que fazia a casa ‘funcionar’ – havia negro para tudo, - desde negrinhos sempre à mão para recados, até negra velha, babá.*¹⁵⁴ Posto isto, havendo mudança neste sistema, é necessária também uma mudança na forma de habitar, tornando-se a casa mais pequena, para que a “patroa” seja capaz de assumir a responsabilidade das lides domésticas sozinha.

Por outro lado, a revolução industrial do século XIX, que despoletou num “*divórcio entre o artista e o povo: enquanto o povo artesão era parte consciente na elaboração e evolução do estilo da época, o povo proletário perdeu contato com a arte*”¹⁵⁵, pois as passagens de testemunhos pessoais e ensinamentos entre mestre e artesão terão sido substituídos por novas técnicas industriais estandardizadas. Também as novas condições económicas, decorrentes da nova técnica industrial e da maior facilidade de trocas comerciais, criaram novos processos nos modos de construção e, conseqüentemente, um novo gosto, muito influenciado por ‘*estrangeirismos*’¹⁵⁶. Assim, pois, a *força viva avassaladora da idade da máquina, nos seus primórdios, é que determinava o curso novo a seguir, tornando obsoleta a experiência tradicional acumulada nas lentas e penosas etapas da Colónia e do Império, a ponto de lhe apagar, em pouco tempo, até mesmo a lembrança.*¹⁵⁷

153. Mas como explicar um tal milagre? Milagre, por assim dizer, “double-face”: como explicar que, de um lado, a proverbial ineficiência do nosso operariado, a falta de tirocinio técnico dos nossos engenheiros, o atraso da nossa indústria e o horror generalizado pela habitação coletiva, se pudessem transformar a ponto de tornar possível, num tão curto prazo, tamanha revolução nos “usos e costumes” da população, na aptidão das oficinas e na proficiência dos profissionais; e que, por outro lado, uma fracção mínima dessa massa edificada, no geral de aspecto vulgar e inexpressivo, pudesse alcançar o apuro arquitetónico necessário para sobressair em primeiro plano no mercado da reputação internacional, passando assim o arquiteto brasileiro, da noite para o dia e por consenso unânime da crítica estrangeira idónea, a encabeçar o período de renovação que vem atravessando a arquitetura contemporânea, quando ainda ontem era dos últimos a merecer consideração?

Lucio Costa, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. 1951. Depoimento de um arquiteto carioca”, in *Registro de uma vivência*, op.cit. , p. 162.

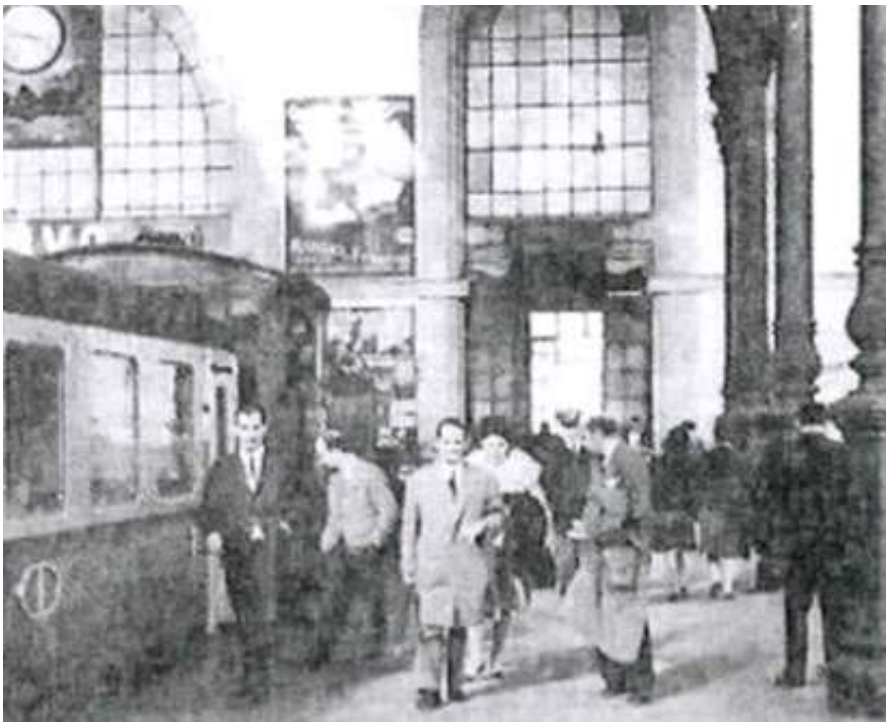
154. *Idem*, p. 164.

155. *Idem*, *Ibidem*.

156. *Toda a arquitetura é uma questão de raça. Enquanto nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas, a nossa arquitetura será forçosamente uma coisa exótica. Não é essa meia dúzia que viaja e se veste na ‘rue de la Paix’, mas essa multidão anónima que toma tens da central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda a parte. O que podemos esperar de um povo assim? Tudo é em função da raça. A raça sendo boa, o governo é bom, será boa a arquitetura. Fale, discutam, gesticulem, o nosso problema básico é a imigração selecionada, o resto é secundário, virá por sim.*

Lucio Costa, “O arranha-céus e o Rio de Janeiro”, in *O País*, Rio de Janeiro, 1 de Julho de 1928.

157. Lucio Costa, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. 1951. Depoimento de um arquiteto



45. - Carlos Ramos, Lucio Costa, Helena Costa, José Carlos Loureiro, e Fernando Távora na Estação de S.Bento, 1961.

Neste artigo faz, ainda, a distinção entre transformações de “carácter evolutivo” e “carácter revolucionário” que nos parece de extrema pertinência:

*A distinção entre transformações estilísticas de carácter ‘evolutivo’ embora por vezes radicais, processadas de um período a outro na arte do mesmo ciclo económico-social – e, portanto, de superfície – e transformações, como esta, de feição nitidamente ‘revolucionária’, porquanto decorrentes de mudança fundamental na técnica da produção – ou seja, nos modos de fabricar, de construir, de viver -, é indispensável para a compreensão da verdadeira natureza e motivo das substanciais modificações por que vem passando a arquitetura e, de um modo geral, a arte contemporânea, pois, no primeiro caso, o próprio “gosto”, já cansado de repetir soluções consagradas, toma a iniciativa e guia a intenção formal no sentido da renovação do estilo, ao passo que, no segundo, é a nova técnica e a economia decorrente dela que impõem a alteração e lhe determinam o rumo – o gosto o acompanha. Num, simples mudança de cenário; no outro, estreia de peça nova em temporada que se inaugura.*¹⁵⁸

E fora esse mesmo o caminho que, os grandes nomes do Movimento Moderno, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, a par de Lucio Costa, terão percorrido. *Tornaram-se modernos sem querer, preocupados em conciliar de novo a arte com a técnica e dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável, digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina tecnicamente faculta.*¹⁵⁹

Costa afirma também, neste texto, que a arquitectura brasileira começava já a desnudar uma personalidade, carácter local, identidade nacional¹⁶⁰, tal como havia já defendido em “Introdução a um Relatório”, datado de 1948, após uma viagem a Portugal¹⁶¹, onde tenta desfazer a ideia de que a arquitectura brasileira se trata de cópia

carioca”, *op.cit.*, p. 163.

158. *Idem, Ibidem.*

159. *Idem, Ibidem.*

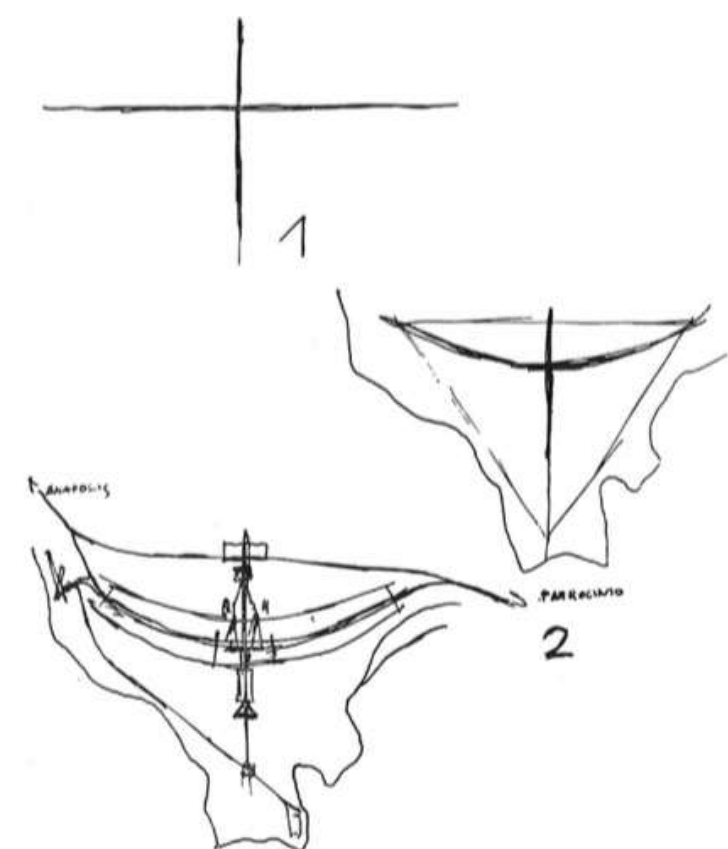
160. *Sem embargo dessa feição internacional que lhe é própria, como também o fora na arte da Idade Média e do Renascimento, a arquitetura brasileira de agora, como então as europeias, já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos dos estrangeiros como manifestação local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade do génio artístico nativo. Conquanto se antecipasse ao desenvolvimento cultural ambiente, ela se ajusta e integra facilmente ao meio, porque foi conscientemente concebida com tal propósito.*

Idem, p. 170.

161. *Em 48, numa viagem de estudo, conheci finalmente Portugal, a metrópole de que fomos, como colónia, gigantesca província.*

Lucio Costa, “À guisa de sumário”, in *Registro de uma vivência, op.cit.*, p. 18.

Lucio voltaria a Portugal mais três vezes, pelos registos que encontramos. Dois longos períodos, em 1952, a



46. - Plano Piloto de Brasília, 1957.

da portuguesa¹⁶², demonstrando que os colonizadores levaram soluções prontas que tiveram de ser ajustadas *in loco*¹⁶³.

No meio desta pesquisa incessante, “aparece” Brasília (1957-61), um projecto que Lucio não ambicionava, mas que tinha, há muito, a solução para ele.¹⁶⁴ Com este grande feito, Costa começa a ser uma referência no panorama do urbanismo moderno e começa a ser solicitado para vários planos nesta época¹⁶⁵.

A partir daí as suas obras começaram a ser consideradas Património Nacional pelo SPHAN e recebe condecorações não só no Brasil como também noutros países, onde a sua contribuição para a arquitectura e urbanismo é considerada inquestionável.

Os seus últimos anos de vida foram passados recolhido no seu apartamento no Leblon, talvez reflexo da sua personalidade humilde, simples e generosa, de quem tem uma extrema capacidade de reconhecer o talento em gerações mais jovens e de lhes ceder o seu lugar¹⁶⁶. Anos de reflexão e síntese, onde compilaria a sua obra autobiográfica, *Registro de uma vivência*, mas também pequenos projectos residenciais para familiares e amigos.

serviço do SPHAN, e, em 1961, a convite de Carlos Ramos, para proferir umas conferências sobre urbanismo na ESBAP.

162. *A arquitetura regional autêntica tem as suas raízes na terra; é produto espontâneo das necessidades e conveniências da economia e do meio físico social e se desenvolve, com tecnologia a um tempo incipiente e apurada, à feição da índole e do engenho de cada povo; ao passo que aqui a arquitetura veio já pronta e embora beneficiada pela experiência africana e oriental do colonizador, teve de ser adaptada como roupa feita, ou de meia confecção, ao corpo da nova terra.*

Lucio Costa, “Tradição local”, in *Registro de uma vivência*, op.cit., p. 451.

163. *Cabe pois concluir que a importância adquirida pelo desenvolvimento da arquitetura portuguesa na colónia foi de tal ordem e se processou de forma tão irregular e especial que as suas manifestações não podem ser consideradas apenas como decorrências de determinados regionalismos metropolitanos, mas como um complexo em cujo todo intervieram variadas filiações e caprichosas interferências (...); e as nossas modas de o ser - pois que houve várias -, foram sempre brasileiras.*

Lucio Costa, “Introdução a um relatório. 1948”, in *Registro de uma vivência*, op.cit., p. 456.

164. *Não pretendia competir e, na verdade, não concorro, - apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada mas surgiu, por assim dizer, já pronta.*

Lucio Costa, “Relatório do Plano Piloto de Brasília”, in *Brasília, cidade que eu inventei*, Brasília:GDF, 1991.

165. *Projecto de Expansão para Florença (1967), Plano de Urbanização da Barra da Tijuca (1969), Proposta para a região dos Alagados em Salvador (1972), Plano para a Nova capital da Nigéria (1976), o Novo Pólo Urbano de São Luís do Maranhão (1980), o Estudo para Casablanca (1981) e o Projecto de Expansão do Plano Piloto de Brasília (1985).*

166. *Em suma, é o inverso do “personagem”: nada é ostentado, vale a verdade.*

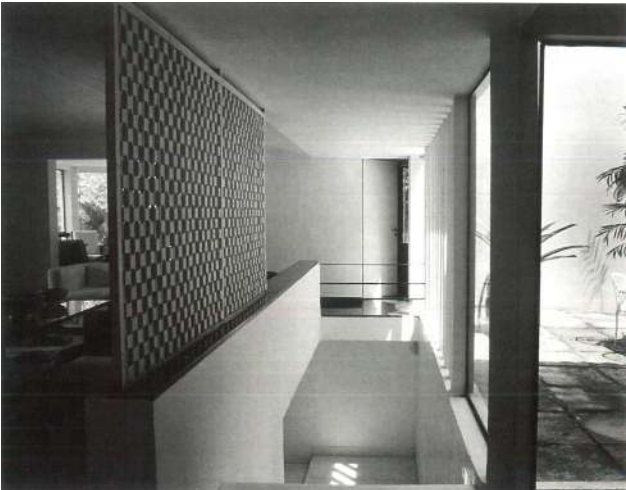
Maria Elisa Costa, “O verbo é ser”, in *Arquitetura e Urbanismo*, nº38, Out/Nov, 1991, PINI Editora.



a)



b)



c)

47. - Casa Costa e Moreira Penna: a) Alçado Norte; b) Hall de entrada; c) Acesso ao 1º piso, com a sala de estar à esquerda e o pátio interno à direita.

Estes projectos, principalmente pelo arco temporal no qual se inserem, apresentam-se, na nossa perspectiva, como uma síntese conclusiva de todo o seu percurso e pensamento arquitectónico.

É neste panorama que, na década de 80, surge a Casa Costa e Moreira Penna, uma residência que projecta para a sua filha Helena e seu marido, em colaboração com a sua outra filha, Maria Elisa.

A envolvente onde estes últimos projectos se inserem (Mata Atlântica neste caso, Amazónia no caso da Casa Thiago de Mello) é notoriamente diferente da dos anos anteriores, estando explícita uma intenção de abrigo e fuga ao caos da cidade.¹⁶⁷

*Sou um apaixonado pela cidade, um sujeito metropolitano (...). Gosto de densidade urbana, mas ela tem que ser compensada com espaços vazios, para a gente desabafar. Esse jogo de trazer o bucólico para dentro da cidade é que é fundamental. Ter o bucólico, o agreste bem à mão.*¹⁶⁸

Deste modo, esta casa surge numa encosta na zona sul do Rio de Janeiro, na zona da Gávea, com a floresta como cenário, assumindo-se “como um sólido sobrado de partido palladiano”¹⁶⁹.

O acesso à casa é feito por um bloco envidraçado no rés-do-chão, onde são desenhadas umas escadas que encaminham o visitante à zona social da casa. Neste piso térreo, existe apenas este espaço de recepção, sendo o resto do espaço deixado vazio para ser aproveitado como garagem.

Nesta habitação é retomado o pátio interno, elemento organizador de espaço, presente na cultura brasileira (desde as ocas indígenas, passando pelos ranchos de feitoria e até mesmo pelo monte alentejano) que Lucio vinha a estudar e a experimentar em alguns projectos anteriores. Além de organizar espaços, este elemento permitia criar grande variedade de soluções e ambientes de transição como terraços, varandas e alpendres, que, como já mencionámos anteriormente no caso dos edifícios do Parque Guinle, se assumiam de extrema importância para o arquitecto carioca.

167. Marcelo Carlucci, “As casas de Lucio Costa”, Dissertação de Mestrado em Arquitectura na Faculdade de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2005.

168. Lucio Costa, citado por Maria Angélica da Silva, “As Casas da Memória”, in *Arquitetura e Urbanismo*, nº38, Out/Nov, 1991, PINI Editora.

169. Guilherme Wisnick, “Residência Costa e Moreira Penna”, in *Lucio Costa, op.cit.*, p. 114.

*Em vez de explorar a continuidade de espaços, como faz grande parte dos arquitetos modernos brasileiros, como Niemeyer e Artigas, Lucio Costa explora situações de intervalo, de maneira algo similar ao arquiteto mexicano Luís Barragán (...) Para Lucio Costa e Barragán, a experiência doméstica é vivida em uma sucessão de espaços nos quais as diversas atividades da esfera privada correspondem a lugares afetivos em harmonia com o temperamentos daquele que nela mora.*¹⁷⁰

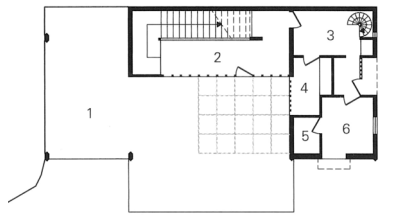
Esta intenção é bem evidente, por exemplo, na colocação de uma treliça, que protege a vista desimpedida da sala de estar, para quem sobe a escada da entrada; na separação da sala de jantar e do jardim de inverno – um espaço encerrado por vidro, onde os moradores poderiam aproveitar o sol e a maravilhosa envolvente sem os seus inconvenientes, tais como vento ou insectos –, sucedendo-lhe uma pequena biblioteca, espaço mais encerrado, de reflexão, que por sua vez se relaciona com o pátio interno, com ligação a um outro pequeno “jardim coberto”, aberto para as traseiras do terreno da casa; a sala de jantar, fisicamente separada da sala de estar, mas não visualmente, aberta para o pátio interno e com ligação a um pequeno jardim, limitado por uma forma que nos remete para o desenho das zonas de serviço e fornos das casas ancestrais brasileiras... e deste modo se vão multiplicando os vários recantos desta casa.

A partir do pátio, desenvolve-se então, toda a circulação necessária à distribuição dos vários compartimentos da casa. As duas escadas existentes, uma de acesso à casa, outra ao piso dos quartos, seguem o alinhamento do pátio e criam, com ele, interessantes espaços de transição entre exterior e interior.

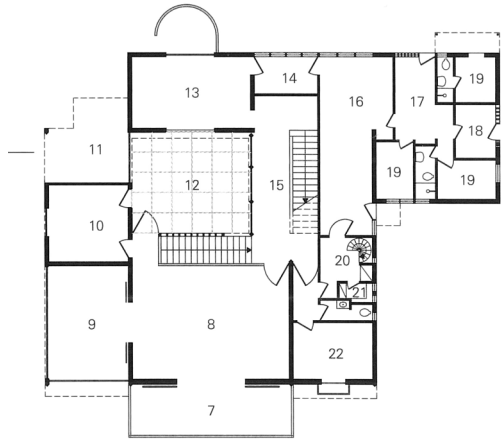
Neste projecto existe, da mesma forma que no anteriormente estudado, no Parque Guinle, a diferenciação de espaços de convívio, as tais “varanda social e íntima”. Porém, nesta casa, estão presentes várias tipologias das mesmas. Veja-se, no primeiro piso, encontramos um “jardim coberto”, um “jardim de inverno”, uma “varanda” e o “pátio interno”; no segundo piso, “terraço”, e mais três varandas¹⁷¹. Indo ao encontro do conceito que Lucio desejava recuperar no Parque Guinle, e consideramos que aqui também, entendemos que o carácter social, de “varanda social”, deveria ser assumido pelo “jardim de inverno”, pela “varanda” contígua à sala de estar, e o “jardim coberto”. Todos os restantes espaços, exceptuando o “pátio interno”, pois a nosso ver não foi concebido nesta linha de pensamento, estariam ligados a um ambiente mais familiar e íntimo, associados à “varanda caseira”.

170. *Idem*, p. 38.

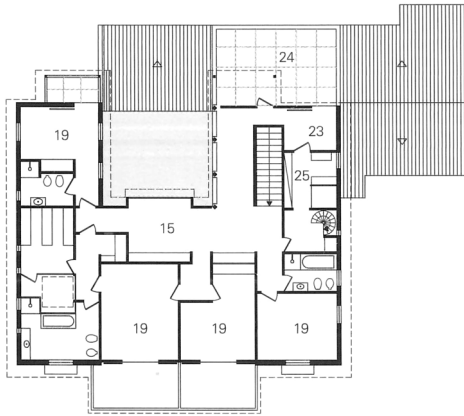
171. As aspas aqui são usadas por fazermos uso das mesmas terminologias utilizadas nas legendas das plantas de Guilherme Wisnick.



PLANTA TÉRREO 0 5m



PLANTA 1º PAVIMENTO 0 5m



PLANTA 2º PAVIMENTO 0 5m

a)



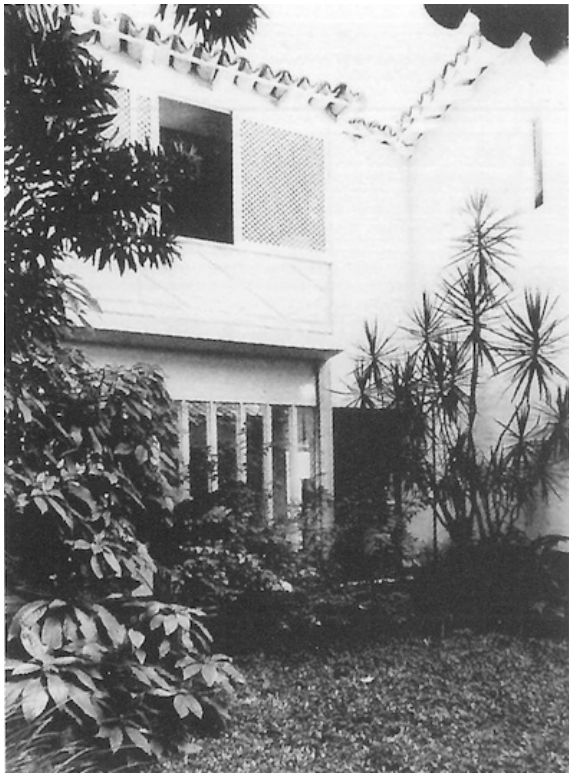
b)



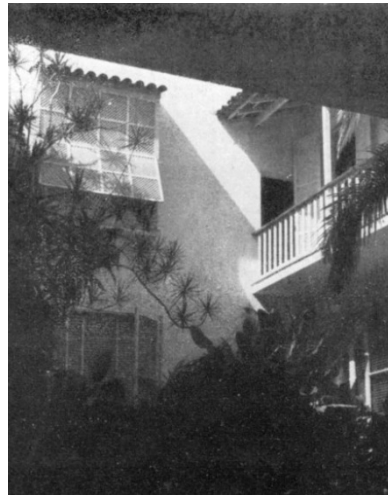
c)

- 1 garagem
- 2 hall
- 3 hall de serviço
- 4 depósito
- 5 closet
- 6 oficina
- 7 varanda
- 8 sala de estar
- 9 jardim de inverno
- 10 biblioteca
- 11 jardim coberto
- 12 pátio interno
- 13 sala de jantar
- 14 serviço
- 15 circulação
- 16 copa e cozinha
- 17 área de serviço
- 18 rouparia
- 19 dormitório
- 20 hall de serviço
- 21 despensa
- 22 sala de almoço
- 23 sala de ginástica
- 24 terraço
- 25 copa e costura

48. - Casa Costa e Moreira Penna: a) Plantas; b) Alçado Este; c) Sala de jantar.



a)



b)



c)



d)

49. - Janela *muxarabi*: a) Casa Costa e Moreira Penna, 1980-82 - vista do pátio interno; b) Casa Hungria Machado, 1942 - vista do pátio interno; c) Casa Saavedra, 1942 ; d) Casa Costa e Moreira Penna - pormenor da janela com aberturas laterais e pivotantes verticalmente.

A par das outras suas últimas obras, esta casa não possui qualquer elemento “surpresa”¹⁷². São apresentadas formas simples, janelas de linhas rectas, telhado de águas de telha de barro, que nos levam a fazer uma analogia com a arquitectura popular anónima, a mais sincera e despojada, que Lucio tanto admirava e aspirava.

Numa entrevista acerca dos projectos desta década - que caracteriza como de “*vale-tudo*” -, Lucio Costa assume mesmo que há neles um maior apego à tradição e condena os arquitectos que não repetem as formas consagradas que, na sua perspectiva, são ainda válidas e pertinentes. São constantes¹⁷³.

*O equívoco é que os arquitetos contemporâneos, no seu afã de não repetir formas consagradas ainda válidas, se arvoreem em “pós-modernos”. Assimiladas que foram as novas técnicas construtivas, eles deveriam pensar em fazer arquitetura, simplesmente. Deixem para os futuros críticos classificarem de “pós-moderna” a arquitetura que se faz hoje em dia.*¹⁷⁴

Tendo isto presente, recupera um outro elemento colonial¹⁷⁵ que já utilizara em projectos anteriores: o *muxarabi*¹⁷⁶ (gelseia, ou janela de rótula, como era denominada em Portugal). No alçado a norte, na casa que desenha para a sua filha, Costa reinventa a caixa típica do *muxarabi*, quase sempre de madeira e encimada por telhas, concebendo-a em betão, de linhas rectas e modernas, com um pano de vidro fixo e aberturas laterais, pivotantes verticalmente, opacas (pintadas de amarelo). Nas aberturas que dão para o pátio interno, surgem *muxarabis* de referência e desenho mais próximos do original, apesar de não se encontrarem sustentados por consolas de pedra, mas sim por uma caixa em consola de betão encerrada por treliças de madeira.

172. Marcelo Carlucci, “As casas de Lucio Costa”, *op.cit.*

173. *O apuro das coisas repetidas caracterizou sempre o estilo do passado; é uma invenção unânime do meio social (...). Sendo resolvida a casa, não custa nada que outra seja semelhante àquela, apenas com mais apuro, tal e coisa, uma série de coisas que personalizam, individualizam aquela casa, mas dentro de uma certa uniformidade de estilo, é disto que foi feito o estilo da época, de um país, de uma região: é essa uniformidade.*

Lucio Costa, entrevista à revista *Pampulha* nº1, ano 1, Nov/Dez, 1979.

174. Lucio Costa, “Lucio Costa Instantâneo. 1990. Os anos 80 na arquitetura”, in *Registro de uma vivência, op.cit.*, p. 423.

175. *Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras sempre tão achincalhado, ao velho “portuga” de 1910, porque – digam o que quiserem – foi ele que guardou, sozinho, a boa tradição.*

Lucio Costa, in “Documentação Necessária, 1938”, *op.cit.*, p. 459.

176. *Os muxarabis permitem resguardo sem prejuízo da ventilação e foram largamente utilizados em toda a colónia. (...) essas caixas de madeira foram sumindo e dos simpáticos muxarabis avulso de encaixar nas sacadas sobrou apenas um em todo país – o de Diamantina.*

Lucio Costa, “Anotações ao correr da lembrança”, in *Registro de uma vivência, op.cit.*, p. 502.

Esta diferença de tratamento evidencia também uma diferença de ambientes, em que num - alçado norte – acontece a recepção do visitante, por vezes desconhecido, externo à família, sendo, por isso, materializado um certo rigor compositivo, muitas vezes presente também nas casas de fazenda brasileiras, com os seus grandes alpendres onde as visitas eram recebidas. Por outro lado, no ambiente fechado para o pátio interno, o carácter assume-se como doméstico, familiar e de confiança, traduzindo-se, por isso em leves caixilharias de madeira, com grande relação com o exterior.¹⁷⁷

*Casa francamente contemporânea, mas com pinta e saudade do nosso passado. Casa 'brasileira' – aquilo que o néo-colonial não soube fazer.*¹⁷⁸



50. - Sala de estar, Casa Costa e Moreira Penna.

177. Lucio Costa toma como referência um modelo criado na experiência brasileira, em que o formalismo europeu, austero, equilibrado e simétrico, na fachada, convive com a informalidade, leveza e abertura do trópico, nos fundos. Guilherme Wisnick, *Lucio Costa, op.cit.*, p. 42.

178. Lucio Costa, “Caio Mário, 200. 1982”, in *Registro de uma vivência, op.cit.*, p. 226.



a)



b)



c)

51. - A rede: a) Boutique Brésillene, 1966 (loja de Helena Costa em Saint Tropez, onde vendia produtos típicos do Brasil); b) Casa Costa e Moreira Penna, 1980-82 c) Pavilhão do Brasil na XIII Trienal de Milão, 1964 (Projecto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer).

Assumir e respeitar o nosso lastro original – luso, afro, nativo.

Reconhecer a grande importância para o Brasil de hoje do aporte da migração europeia – mediterrânea e nórdica – bem como a do oriente – próximo e distante.

Aceitar como legítima e fecunda a resultante desse entrosamento, mas reputar fundamentalmente a absorção, neste aporte, da nossa maneira peculiar, inconfundível – ‘brasileira’ – de ser.

Preservar e cultivar tais características diferenciadoras, originais.

Recusar subserviência, inclusive cultural, mas absorver e assimilar a inovação alheia. Considerar exemplo válido de como proceder a construção do edifício-sede do antigo Ministério da Educação de Saúde (1936-45), episódio que vale como ‘lição e advertência’. Lição de otimismo e esperança porque revelou a possibilidade do engenho nativo mostrar-se apto, também noutros setores de atividade profissional a apreender a experiência estrangeira não mais apenas como eterno caudatário ideológico, mas antecipando-se na própria realização; (...) E advertência, pois parece insinuar que, quando o estado normal é a doença organizada, e o erro, lei – o afastamento da norma se impõe e a ilegalidade, apenas, é fecunda.¹⁷⁹

179. Lucio Costa, “Opção, recomendações e recado”, in *Registro de uma vivência*, op.cit. , p .382.

4. FERNANDO TÁVORA, *Por uma arquitectura portuguesa*

*Quer dizer que é preciso amar a vida para amar a arquitectura; a arquitectura é uma manifestação, aliás, muito importante, da vida; sem vida, o que acontece com a arquitectura?*¹⁸⁰

4.1. Casa sobre o Mar, 1951-1952

A Casa Sobre o Mar é feita no âmbito do Concurso para a Obtenção de Diploma de Arquitecto (CODA) de Fernando Távora, em 1951.

Como anteriormente referido, neste período, o arquitecto estaria já ciente da incapacidade de prosseguir com as regras estritamente racionais e internacionais do purismo inicial do Movimento Moderno, que teria estudado nos seus anos de estudante. Porém, as suas obras práticas parecem não conseguir ainda traduzir essa intenção de “fugir à abstracção”:

*Creio ter chegado a altura de voltar à vida, de fugir da abstracção, da geometria exagerada, do racionalismo frio, de chegar ao homem que não é máquina de calcular nem existência sem controle, de atingir a verdadeira relação entre razão e anarquia, o corpo e o espírito, a qualidade e a quantidade, a indústria e o artesanato, o campo e a cidade, a religião e a ciência, a arte e a técnica, a elite e a multidão, de procurar, numa palavra um novo classicismo, significando aqui qualquer coisa como equilíbrio, o triunfo da dignidade e da moral, do coração e da inteligência.*¹⁸¹

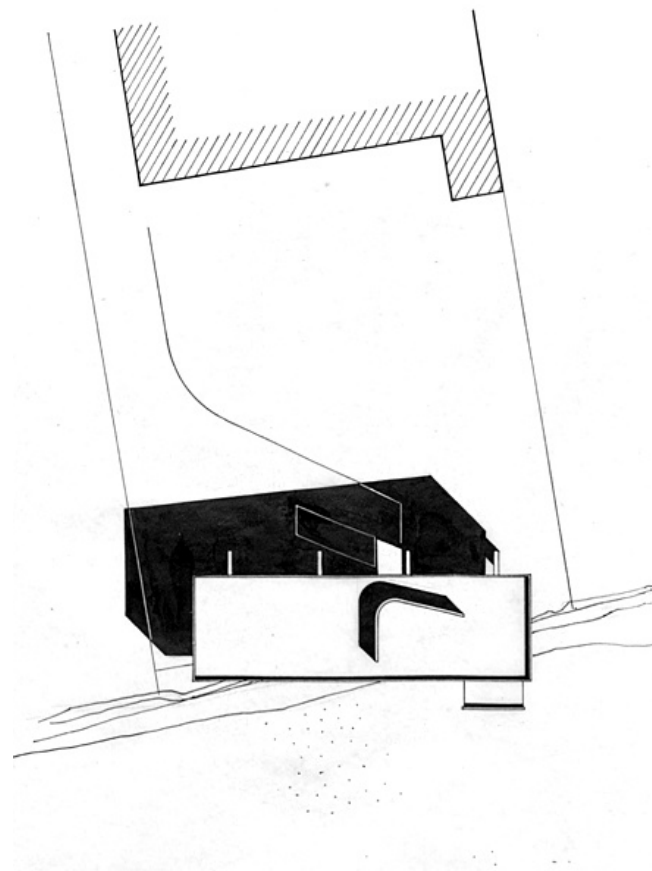
A necessidade de mostrar obras puramente modernas¹⁸², de uma forma, ousamos

180. Fernando Távora, “Palavra”, in *Fernando Távora, “minha casa”, Prólogo*, (org. Manuel Mendes), 2013, p. 9, (Tradução feita pela autora).

“Ça veut dire qu’il faut aimer la vie pour aimer l’architectutre; l’architecture est une manifestation, d’ailleurs très importante, de la vie; sans vie que se passe avec l’architecture?”.

181. Fernando Távora, Foz, 10 de Janeiro de 1950, manuscrito, consultado no livro *Fernando Távora, “minha casa”, “Uma porta pode ser um romance”, op.cit.*

182. *A palavra ‘moderno’ define toda a forma de actividade que mantém uma relação perfeita com a Vida. ‘Arquitectura moderna’ será aquela que traduz exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, a realidade que a envolve. Há portanto, que estabelecer a diferença. Arquitectura contemporânea é toda aquela que se realiza no nosso tempo; Arquitectura moderna é toda aquela que, sendo contemporânea, se realiza ‘de acordo’ com o nosso tempo. O estabelecer-se esta distinção implica a paradoxal existência de uma Arquitectura que, sendo do nosso tempo por uma questão de cronologia, não o é pelo espírito que a anima. Citemos exemplos, para concretizar: duas habitações*



52. - Planta de implantação da Casa sobre o Mar, onde é possível verificar os arranques da casa já existente, pertencente à família de Fernando Távora.

dizer, arrojada, urgia, para que a mensagem de que a nova técnica fosse finalmente adoptada - como a única capaz de traduzir fielmente a sociedade contemporânea - , passasse para fora do papel, tal como comprovam as palavras de Nuno Portas, ao afirmar que *“é mal inevitável de uma cultura fechada que as tentativas de renovação, ainda que tardias, se concretizem por forma radical, mesmo quando o seu autor as faz acompanhar de veementes protestos de equilíbrio ou ‘continuidade’”*.¹⁸³

Desta forma, esta casa surge, do nosso ponto de vista, como uma *casa-manifesto*¹⁸⁴, sabendo o seu autor que não seria, na verdade, executada, tendo como objectivo mostrar a total confiança depositada nas variadas possibilidades das novas técnicas e materiais, que permitiriam, naturalmente, uma nova expressão arquitectónica.

(...) gloriosa foi a Casa sobre o Mar, já tão apagada na admiração de um Le Corbusier de certezas, como quem diz, como Rimbaud, (...) il faut être absolument moderne (...).¹⁸⁵

A vivenda estaria implantada na Foz do Douro, na Rua da Senhora da Luz, nas traseiras da casa da família onde viveu o arquitecto, mesmo em cima da praia. Um lugar idílico onde, nos dias de hoje, passa uma via marginal¹⁸⁶. Apesar de o sítio apresentar já muitas qualidades, Távora parece forçar algumas das suas características para potenciar a imagem da volumetria moderna, suspensa, imponentemente, sobre o mar¹⁸⁷.

Não se trata de um grande terreno, trata-se de um belo terreno cujo interesse lhe advém de ser na sua maioria rochoso e debruçado, numa frente de 20 metros sobre uma pequena e encantadora praia. A rocha é cortada quasi a pique, sobre a praia com uma altura variável que oscila pelos 12 metros.¹⁸⁸

contemporâneas, uma procurando imitar tanto quanto possível um solar do século XVIII, a outra procurando satisfazer e integrar todas as possibilidades e todas as necessidades dos seus moradores, ainda que levando a uma tradução formal em correspondente no passado; ambas as realizações são contemporâneas, apenas uma será moderna.

Fernando Távora, “O Porto e a Arquitectura Moderna”, in *Panorama*, nº4, 1952.

183. Nuno Portas, “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional”, in *Arquitectura*, nº71, 1961, p. 11-23.

184. (...) *combate em nome da modernidade cosmopolita contra a mistificação, ignorância e conformismo vigente nas relações de muitos profissionais com a sociedade-cliente.*

Idem, Ibidem.

185. Alexandre Alves Costa, “Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-85”, in *Monumentos*, nº33, Abril, 2013, p. 104.

186. José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, op.cit. , p. 284.

187. Juan António Ortiz Orueta, “Los Manifestos de Fernando Távora. Três Projectos para una síntesis”, in *Sobre o ‘projeto-de-arquitetura’ de Fernando Távora*, op.cit. , p. 102.

188. Fernando Távora, “Memória Descritiva e Justificativa”, consultado no Repositório Temático, Arquivo Digital da Universidade do Porto - CODA de Fernando Távora.



53.- Perspectiva da vista a partir da praia.

A preocupação com a integração no lugar, tema que perseguiria toda a sua carreira, pode ser, neste caso, discutível.

Por um lado, não conseguimos entender o porquê de, da casa onde Fernando Távora vivia - já existente - aparecerem apenas “arranques” da sua implantação, numa das plantas do projecto e o facto de o arquitecto parecer não contemplá-la como uma pré-existência a considerar, aquando do desenho da nova casa, que bloquearia as suas vistas sobre o mar¹⁸⁹; outro caso é o dos muros de alvenaria de granito, “*resquício de limitação cadastral pelo seu projecto transformados em preexistência artificial*”¹⁹⁰, que segundo estudos topográficos da época feitos por Juan António Ortiz Orueta, não seriam exactamente como o desenho que aparece nas plantas do CODA, atestando assim um possível falso desenho orgânico para um maior contraste com a forma ortogonal do novo volume.

Não o importa tanto, neste caso, a integração do projecto com a envolvente realmente existente mas sim, por outro lado, construir idealmente um sítio, potenciando as características deste que o interessavam e descartando aquelas que não se adequavam tanto aos seus objectivos.¹⁹¹

Por outro lado, o facto de se tratar de um exercício académico, permitia a “invenção” de um cliente (“*a casa que apresentamos destina-se a um amigo nosso. Cremos haver diferença entre um cliente vulgar e um amigo; por definição, espera-se do primeiro a desconfiança e a ditadura do seu gosto pessoal, do segundo a confiança e a liberdade de concepção*...”¹⁹²), porém, pela descrição que Távora fazia desse cliente, leva-nos a presumir que iria ser ele próprio o habitante da casa¹⁹³.

O nosso amigo é um homem casado, sem filhos, que possui o terreno já descrito. Pessoa viajada e culta quer construir a sua casa e desde sempre ambicionou uma casa sobre o mar. Desde sempre porque tem ligada ao mar toda a sua juventude (...) tem pelo mar uma admiração que não conhece limites: é frase corrente na sua boca a

189. Juan António Ortiz Orueta, *op.cit.*

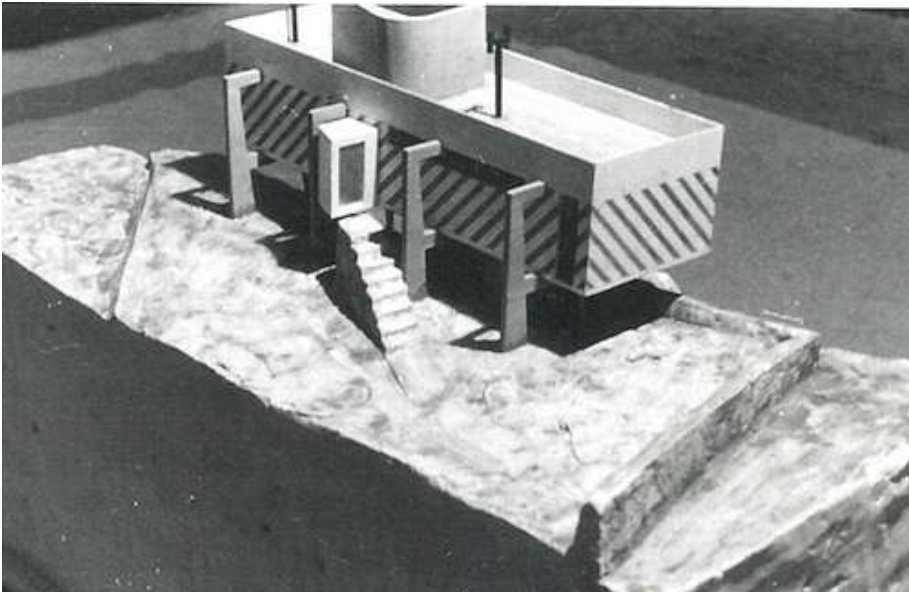
190. José Miguel Rodrigues, *op.cit.*, p. 286.

191. Juan António Ortiz Orueta, *op.cit.*

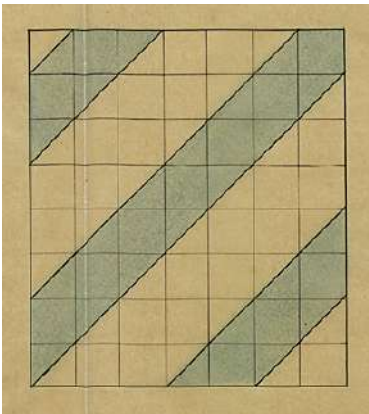
192. Fernando Távora, “Memória Descritiva e Justificativa”, *op.cit.*

193. Além disso, aproveita a idealizada personalidade do “cliente” para deixar, mais uma vez, bem latente a ideia de que esta casa responderia às necessidades contemporâneas, afirmando que, “*a formação do seu espírito e o seu próprio temperamento levam-no a aceitar todas as soluções em que se reconheça bem definido o carácter próprio da época em que vive.*

Idem.



a)



b)

54. - Casa sobre o Mar, 1951-52: a) Fotografia da maquete, vista da entrada da casa; b) Pormenor do padrão dos azulejos.

de que “o mar nunca cansou de ser visto.”¹⁹⁴

Deste modo, compreendendo que seria uma zona que Fernando Távora conhecia desde infância, os traços da sua personalidade ligados à terra e a um certo nacionalismo, juntando o facto de se colocar na posição tanto de arquitecto como de cliente - o que tornaria esta obra extremamente autobiográfica e demonstrativa, não só do seu pensamento arquitectónico mas também da sua personalidade e de um lado mais emotivo -, entendemos que seria incapaz de desconectar-se completamente de toda a envolvente – e o que esta implica -, fazendo dela *tabula rasa*.

Penso na casa sobre o mar, o meu projecto final do curso. Ora, se quisesse fazer uma biografia daquela casa, teria de contar a história de uma ilustre senhora, teria de voltar a percorrer a minha vida, teria de regressar às minhas origens, ao lugar para o qual imaginei aquela casa, ou seja, a praia da Senhora da Luz, onde está um farol que já existia no período romano; ali está a sua razão profunda, no que hoje é o mesmo lugar onde se encontra a casa da minha família, onde vivi e onde ainda hoje vivo.

O projecto nasce e desenvolve-se a partir dessa história e só através dela se pode compreender como não é um acidente, como não é o exercício escolástico de um arquitecto que projecta edifícios sobre pilotis. ¹⁹⁵

Assim, por observação de José Miguel Rodrigues, fomos capazes de interpretar que “o que parece estar aqui em jogo são diferentes pontos de vista do que significa, em arquitectura, a integração”¹⁹⁶.

O facto de Távora revestir o volume da casa a azulejo branco e azul¹⁹⁷, “à moda do Porto”¹⁹⁸, (ao mesmo tempo que faz uso dos Cinco Pontos para uma Nova Arquitectura - máxima para uma arquitectura internacional) evidencia uma clara vontade de utilizar materiais típicos da região e com “qualidades integradoras”¹⁹⁹.

194. *Idem*.

195. Fernando Távora, “Fernando Távora: pensieri sull’architettura, raccolti da Giovanni Leoni com Antonio”, (texto redigido com base num encontro no escritório de Fernando Távora, em 27 de Novembro de 1999), in *Casabella*, nº678, Milano, Elemond, Maio, 2000, p. 14.

196. José Miguel Rodrigues, *op.cit.* , p. 287.

197. *Em Portugal, texturou-se o moderno com a dúvida ou com a real nostalgia deixada pelo teórico vazio da História.*

Alexandre Alves Costa, “Legenda para um Desenho de Nadir Afonso”, in *Fernando Távora* (ed. Luiz Trigueiros), Lisboa: Editorial Blau, 1993, p. 45.

198. Escrito num esquisso da casa de Fernando Távora, na revista *A arquitectura Portuguesa*, cf. José Miguel Rodrigues, *op.cit.* , p. 286.

199. José Miguel Rodrigues, *op.cit.*



55. - Casa sobre o Mar, 1951-52. Nesta perspectiva é ainda visível o *brise-soleil*, que acabara por não ser feito.

*Revestindo as fachadas a azulejo tradicional: há que esperara da sua correcção, da beleza da sua cor, do seu brilho (nada como ele sabe reflectir os poentes da Foz), um dos elementos de maior interesse desta construção. Não é difícil de imaginar o efeito de caixa cerâmica que será a casa, com os seus reflexos, correcta impecável, quase metálica, contrastando a cor baça e tranquila dos elementos estruturais e da rocha de onde brotam ou aliando-se à transparência dos envidraçados.*²⁰⁰

Assim sendo, quando Nuno Portas afirma que Távora faz uma “(...)aplicação quase literal dos princípios de Le Corbusier na qual, com alguma ingenuidade, o forro ‘à Porto’ vinha substituir uma integração que o seu autor não podia fazer(...)”²⁰¹, entendemos que, por um lado, a obra é tida como um manifesto - expressão radical da mensagem que o arquitecto desejava passar - ,como já mencionado, e, por isso, a integração poderia ficar, nesse sentido um pouco comprometida, visto que não contemplava as máximas dessa arquitectura internacional inicial.

Todavia, julgamos que a genialidade deste projecto possa assentar exactamente nesse ponto: a integração é feita quase involuntariamente, onde as qualidades do revestimento em azulejo são valorizadas não “ *pela possibilidade de homogeneizar a sua intervenção com a preexistência natural, mas pelo contrário, pela possibilidade de com ela poder contrastar*”²⁰². A casa resultaria quase como um segundo farol, que reluziria com a luz do sol, e o seu reflexo no mar, sobre os azulejos.

Esse desejo de contraste é notório também no encontro entre o natural rochoso e a caixa pura, cerâmica e suspensa que fita o mar²⁰³.

*(...) olhar para o mar de um modo especial:... encontrei um grande interesse nos penedos pelo que têm de forte, de decisivo, de afirmado, de duro, de hirto e ao mesmo tempo de romântico, de caótico, de desordenado, de barroco.*²⁰⁴

200. Fernando Távora, “Memória Descritiva e Justificativa”, *op.cit.*

201. Nuno Portas, “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional”, *op.cit.*

202. José Miguel Rodrigues, *op.cit.*, p. 287.

203. *Na natureza o cruzamento produz fenómenos espantosos: a praia e o mar, o rio e o mar (...) um mundo de mudança extraordinário.*

Fernando Távora, aula nº2 da disciplina de Teoria Geral da Organização do Espaço, 15 de Janeiro de 1993, gravação cedida por AEFAUP.

204. Fernando Távora, s/título, Foz, 10 de Janeiro de 1950, (Escrita 3), manuscrito consultado no livro, *Fernando Távora, “minha casa”, “Uma porta pode ser um romance”, op.cit.*

O arquitecto desvenda, nesta obra, como elaborar na prática, algumas das ideias teóricas descritas no seu texto “O Problema da Casa Portuguesa”:

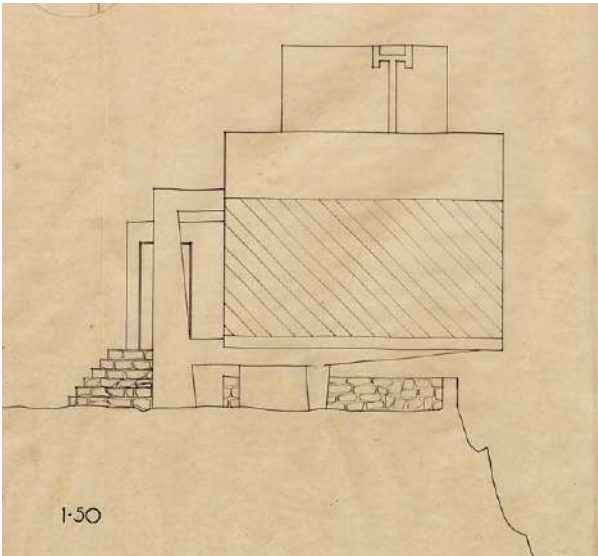
*A Architectura não pode nem deve submeter-se a ‘motivos’, a pormenores mais ou menos curiosos, a bizantices arqueológicas. Esqueceram e esquecem ainda os autores dessas ‘Casas à portuguesa’ que as formas tradicionais de toda a arte de edificar não representam capricho decorativo ou manifestação barroca. De início, e aí com o seu verdadeiro sentido, as formas architectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material. Daí que em toda a boa Architectura exista uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende entre si todas as formas, fazendo de casa edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagem próprias.*²⁰⁵

Deste modo, a casa desenvolve-se através de uma estrutura de betão armado, formada por quatro grandes pilares, cravados no penedo, auxiliados por quatro *pilotis* de menor dimensão, que recebem os esforços do mesmo número de vigas, suportando as lajes de pavimento e de cobertura.

*Uma estrutura partindo da rocha sustenta o volume onde se habita e parece querer entregá-lo ao mar. Assim poderia traduzir-se em palavras o nosso projecto.*²⁰⁶

As duas fachadas principais explicam, também, a ideologia implícita na casa; “ (...) a de entrada, hirta, majestosa na teoria dos seus pilares, fechada; a do mar, aberta, ligeira, flutuante, prolongando-se num último esforço por uma varanda e deixando ver, através dos seus envidraçados toda a estrutura e todo o capricho das formas interiores da casa.”²⁰⁷

Os envidraçados, que Távora fala na Memória Descritiva do projecto, são alvo de um estudo minucioso, não só por se tratar de uma caixilharia em madeira, mas também pela existência de ventos fortes naquele local²⁰⁸, o que o levou a desenhar vãos, na sua maioria, fixos, existindo apenas aberturas com janelas de correr lateralmente em três pontos. Além desta atenção dada aos caixilhos, que mostra já uma preocupação com a climatização da casa, o arquitecto forra todas as paredes em contacto com o exterior com cortiça, projecta um pavimento radiante em toda a área da casa, um fogão de sala



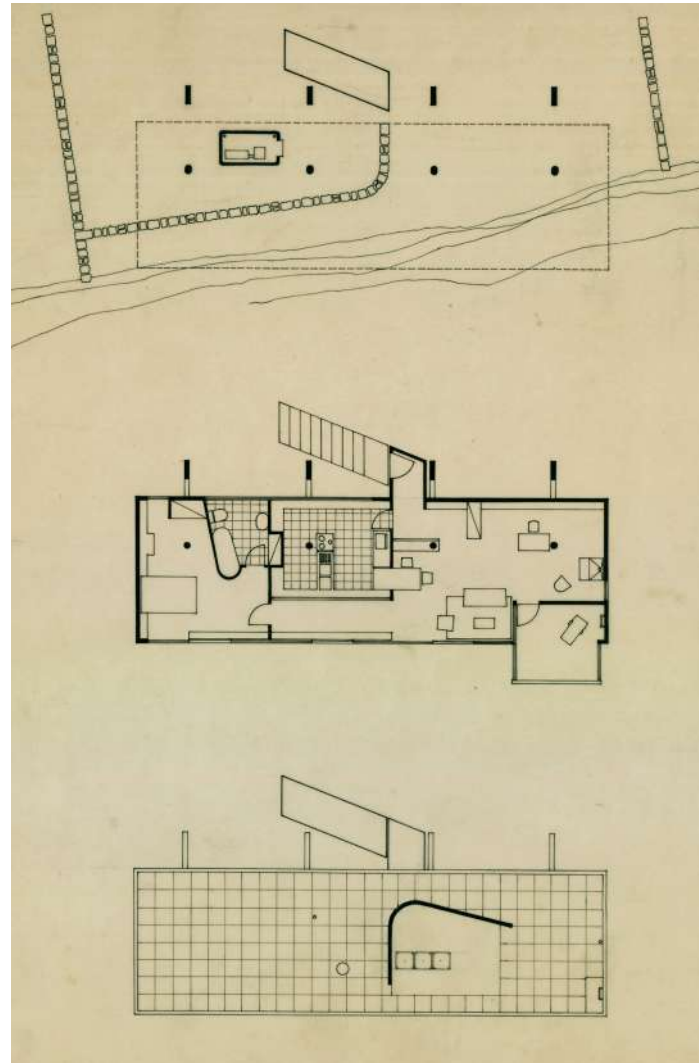
56. - A estrutura, em betão armado, da casa.

205. Fernando Távora, “O Problema da Casa Portuguesa”, *op.cit.*, p. 5.

206. Fernando Távora, “Memória Descritiva e Justificativa”, *op.cit.*

207. *Idem.*

208. *O sítio é bastante desabrigado, batido pelas nortadas do verão e pelo sudoeste dos dias de chuva; nas marés altas o mar invade ruidosamente a praia e chega ao sopé da rocha onde assentará a casa que projectamos. Idem.*



57. - Casa sobre o Mar, 1951-52.

- que permitiria o aquecimento da habitação em dias de frio mais extremo - e, ainda dá notícia da intenção de construir um *brise-soleil* no alçado voltado para a praia, que acabou por não realizar.

Devido à estrutura empregada, a moradia apresenta uma planta livre, constituída por uma sala comum, abrangendo as funções de entrada, sala de estar e sala de jantar - uma *living room*²⁰⁹, com fogão de sala e varanda sobre o mar; cozinha, que comunica com sala de jantar através de um “passa-pratos”, que se prolonga e forma a mesa de refeições ; o quarto do casal, com casa de banho; e ainda um terraço, acessível através de uma escada de parede na varanda, onde se situaria o solário e uns canteiros.

No desenho da casa é evidente a intenção de integrar o mobiliário como organizador e até definidor de espaços - situação bem explícita no caso da parede que envolve a banheira, solução extremamente moderna, e de referência, mais uma vez, *corbusiana*.

Em 1952, Fernando Távora publica um dos seus mais importantes textos de reflexão, “Arquitectura e Urbanismo – a Lição das Constantes”. Neste escrito, o arquitecto constata a confiança depositada na casa popular²¹⁰ e a importância da História na arquitectura²¹¹ “(...) como um instrumento operativo para a construção do presente”²¹², do passado de cada cidade, de cada lugar, que o torna tão diferente, impossibilitando, por isso, a transposição literal dos seus elementos para um outro lugar.

Távora assegura que existem constantes transversais a toda a evolução da arquitectura e do urbanismo e que são essas que devem ser retidas e não as “pequenas e passageiras tradições”²¹³. São estes: “a sua modernidade permanente, o esforço de

209. Conceito moderno, implantado e mais generalizado em Portugal na década de 50 por profissionais influenciados pela obra de Frank Lloyd Wright, mas também por Bruno Zevi, no seu livro *Saber ver a Arquitectura*, onde afirma que “(...) na casa média a sala funde-se com a sala de jantar e com o escritório, o vestíbulo reduz-se em benefício da grande divisão de estar, o dormitório diminui, os serviços especializam-se também com o objectivo de conceder maior amplitude a esse grande ambiente articulado onde vive a família: o living room.”

Bruno Zevi, “A planta livre e o espaço orgânico da idade moderna”, in *Saber ver a Arquitectura* (trad. Maria Isabel Gaspar, Gaetan Martins de Oliveira), São Paulo: Martins Fontes, 1996.

210. Fernando Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes*, Porto: FAUP publicações, 1993, p. 5-7.

211. *É função da História o conhecer a existência das manifestações do homem e determinar as possíveis constantes que essa existência apresenta. É função necessária e indispensável que justifica todo o interesse do conhecimento do passado pelo contributo que pode trazer para o presente.*

Idem, p. 7.

212. Alexandre Alves Costa, Discurso de apresentação da última aula do arquitecto Fernando Távora a 25 de Agosto de 1993, in *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes*, op.cit.

213. Fernando Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes*, op.cit.



58. Fotografias da maquete final.

*colaboração que ele [fenómeno da arquitectura e do urbanismo] sempre traduziu, a sua importância como elemento condicionante da vida do homem*²¹⁴.

*O conhecimento do passado vale na medida do presente. É seguro que as constantes apontadas, pela sua própria natureza, não perderam a actualidade. Por vezes, porém, são esquecidas e a Arquitectura e o Urbanismo tomam aspectos de crise. A análise de muitas manifestações contemporâneas nesta matéria dá o índice perfeito dessa crise, desse esquecimento das constantes, de qualquer coisa de fundamental que é substituído pelo acessório e pelo decorativo, ainda que quase sempre essas manifestações invoquem aspectos tradicionais ou de retorno ao passado. Confunde-se a Grande Tradição, a tradição das constantes, com pequenas e passageiras tradições.*²¹⁵

Fernando Távora começava finalmente a conseguir desmistificar o mito da *virgem branca*:

*Uma qualquer manifestação contemporânea só será autêntica na medida em que seja moderna e só será moderna quando entre ela e a vida exista uma relação perfeita. (...) o 'estilo' não conta; conta sim a relação entre a obra e a vida; o estilo é o resultado dessa relação.*²¹⁶

214. *Idem*, p. 9.

215. *Idem*, p. 17-19.

216. Fernando Távora, "Resposta a um Inquérito: Que pensa do desenvolvimento actual da nossa Arquitectura?", in *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, nº3/4, ano XLVI, 4ª série, Abril, 1953, p. 71.

4.2 Bloco de habitações Pereira Reis, 1958-60

*Com a publicação do texto “O Problema da Casa Portuguesa” que teria o seu equivalente plástico na “Casa sobre o mar”, constituindo ambos uma contida crítica a Raul Lino e uma tentativa da sua ultrapassagem; e, juntamente com o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, lançava-se uma terceira via ou uma nova modernidade.*²¹⁷

Nas suas obras contemporâneas ao Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa (1955-1960), sobretudo no Mercado de Vila da Feira (1954-59) e a Casa de férias em Ofir (1957-58), está já bem explícito esse novo caminho de tentativa de miscigenação entre valores locais, da terra, que conduziriam a “uma evolução da arquitectura moderna com capacidade de identificação com o tradicional (...)”. Resumindo a minha postura, o problema era procurar aquilo que eu chamaria uma arquitectura realista.”²¹⁸

Para Távora não existe uma maneira correcta de fazer arquitectura e tão pouco são os diferentes “estilos” que a devem determinar. ²¹⁹

Assim, “passada e vencida uma etapa em que os valores arquitectónicos que se opunham aos das instâncias oficiais eram forçosamente referidos aos do movimento moderno, Távora, que com eles se identifica no início da sua carreira, orientará a sua acção, sempre culta, para uma releitura dos valores históricos, dentro de uma óptica de modernidade²²⁰.”

Ainda durante os anos do Inquérito, outras obras e trabalhos terão aparecido no atelier do arquitecto, no qual começou a colaborar, em 1955, o jovem Álvaro Siza Vieira. Fernando Távora dividia o seu tempo entre o ensino na ESBAP, as viagens aos CIAM (e outras de estudo) e ainda a chefia do grupo da zona 1 do Inquérito. Surgiu um projecto para a elaboração de uma Piscina no já finalizado Plano Geral da Quinta da Conceição, em 1957, da autoria de Távora. Por se encontrar extremamente ocupado com todas as outras obrigações, terá sido Álvaro Siza a ficar responsável pelo ante-projecto da Piscina da Quinta da Conceição²²¹, na qual tentou materializar “a expressão magistralmente



59. - Casa de férias em Ofir, 1957-58.

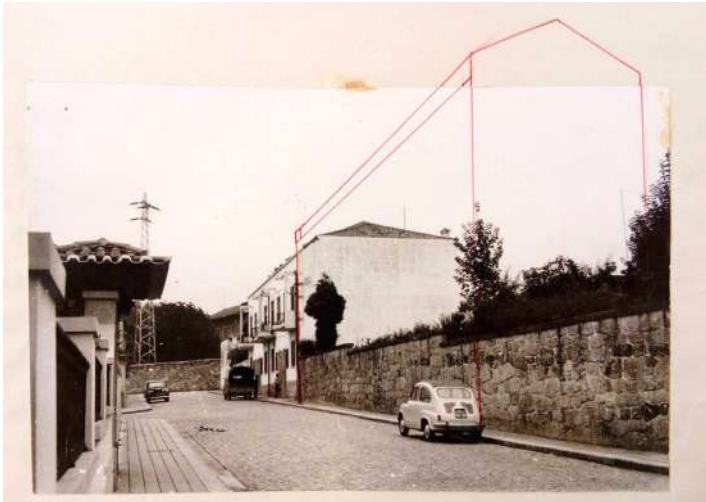
217. Fernando Távora, Prefácio do livro *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, op.cit., p. 5.

218. Fernando Távora, “Conversaciones en Oporto”, in *Arquitectura*, nº261, Julho/Agosto, 1986, p. 23.

219. No Távora procuro (...) sobretudo um aspecto hoje muito em voga, o sentido de conforto que as suas obras transmitem, resultado de um conjunto de qualidades que a arquitectura deve ter, não ligadas ao gosto ou à forma. Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Antonio Esposito e Giovanni Leoni, “Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura”, op.cit., p. 11.

220. Sergio Fernandez, *Percurso: arquitectura portuguesa: 1930-1974*, FAUP publicações, 1988, p.125.

221. Mais tarde, Távora terá repetido o acto de generosidade, quando também, por falta de tempo (devido



a)



b)

60. - a) Desenho do novo volume sobre fotografia da envolvente, à época; b) Fotografia da situação actual.

concretizada no pavilhão de Ténis de Távora, primeiro e já concluído projecto da quinta.”²²²

*O meu trabalho prosseguia com lentidão; no meu entusiasmo juvenil, ensaiava mil alternativas. Talvez por isso, fez-me um dia uma proposta extraordinária: “O melhor é você levar isso para casa, desenvolve-lo por si; prometo acompanhar o trabalho, sempre que julgue necessário”.*²²³

É neste contexto que, em 1958, o mesmo ano em que inicia os estudos para a Escola do Cedro, recebe a encomenda, por parte de uma marquesa do Porto, para projectar um pequeno bloco habitacional, em Paranhos, na rua Pereira Reis, “zona periférica mas de estrutura perfeitamente urbana”²²⁴.

Pela proximidade à ESBA, e por se apresentar facilmente visitável pelos seus estudantes de arquitectura²²⁵, esta obra assume um carácter pedagógico inegável, onde Fernando Távora dá “uma aula” (não o são todas as suas obras, aulas?²²⁶) de como tratar

à viagem que faz em 1962 com a Bolsa da Fundação Gulbenkian com o intuito de estudar os métodos das universidades de arquitectura estrangeiras), passa um outro projecto a Álvaro Siza, a Casa de Chá da Boa Nova, em Leça.

O concurso promovido pela Câmara Municipal de Matosinhos para o novo restaurante da Boa Nova permitia que o edifício se situasse no local que os concorrentes escolhessem.

Conhecia bem esta parte muito rochosa da costa: a suave inclinação, um solo despido, com grandes penedos junto ao mar. Fernando Távora tinha já uma ideia de implantação e de percurso de acesso. Considerava que a transição repentina entre terra e mar, acentuada por uma pequena plataforma, seria o local ideal para construir. (...) Durante este trabalho entrei em consideração, como não podia deixar de ser, com a existência próxima de uma capela antiga, estudando o modo livre e natural como se torna parte determinante da paisagem. Tomei consciência de como essa simplicidade é hoje rara e de como é difícil e necessário reencontrá-la.

Álvaro Siza, “Restaurante junto ao Mar, Boa Nova”, in *01 textos*, (ed. Carlos Campos Morais), Porto: Civilização ed., 2009, p. 17..

222. Álvaro Siza Vieira, “Quinta da Conceição”, in *01 textos*, *op.cit.*, p. 283-285.

223. *Idem*.

224. Fernando Távora, “Bloco de Habitações no Porto”, Correspondência diversa, FIMS/FT/100 - Bloco de Habitações na Rua Pereira Reis.

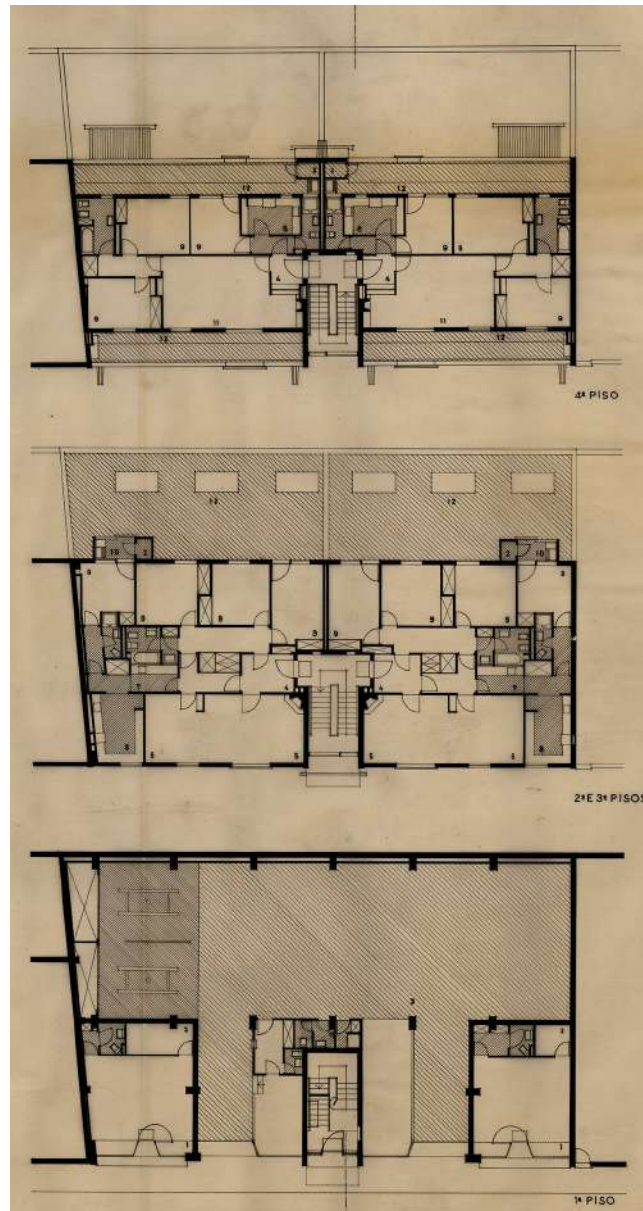
225. *Távora era a nossa arquitectura visitável (...). Tratava-se de saber como comem e dormem os portugueses, tratava-se de aprender as suas técnicas de construir e maneiras de entender o espaço. Tratava-se de alargar o conceito de função a uma nova poética que entrasse em consideração com outros valores.*

Alexandre Alves Costa, *A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa*, p. 56-57, cf. José Miguel Rodrigues, *op.cit.*, p. 295.

226. Analisemos um comentário de Paulo Mendes da Rocha sobre a obra de Lucio Costa que poderia, facilmente, ser adaptada para Fernando Távora:

Sua obra está toda voltada para a educação; funda uma clara nota brasileira [portuguesa] na arquitetura como forma de conhecimento. O estudante, quando inaugura na mente questões de arquitetura, quando abre as primeiras janelas para esse universo, infinito e complexo, vê no discurso de sua obra uma luz indizível carregada de futuro, uma luz da manhã que convoca uma recôndita memória de cada um na direcção da invenção centrada na experiência.

Paulo Mendes da Rocha, “Lucio Costa”, in *América, Cidade e Natureza*, São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 24.



61. - Bloco de habitações Pereira Reis, 1958-60.

o tema da habitação colectiva no Porto.²²⁷

A implantação respeita a profundidade e cêrceas dos prédios envolventes e segue o alinhamento da rua, existindo um ligeiro recuo, indicativo da entrada do prédio, pontuada por uma pala de expressão extremamente moderna. A solução adoptada no piso térreo – pequeno comércio e garagem, com arranjos automóveis – também de carácter modernista, (lembrando, até o caso do edifício Nova Cintra, no Parque Guinle²²⁸), não se verifica nas proximidades do edifício.

O prédio progride, depois do rés-do-chão, em mais três pisos, através de uma caixa de escadas com paredes revestidas a pastilha, degraus que seriam, na época, forrados a alcatifa vermelha, tecto de madeira com uma entrada de luz zenital, janelas com alturas diferentes, consoante os patamares, marcados pelo desenho excessivo das guardas de ferro.

No 1º e 2º piso, são projectadas quatro habitações, duas por piso compreendendo cada uma com um vestíbulo de entrada – um espaço que ainda se assume como “exterior” no interior, até pela diferença de material no pavimento -, sala comum (estar e jantar, *living room*), três quartos, um deles com casa de banho, cozinha, quarto de empregada e arrecadação. Os apartamentos do 1º piso usufruem de um terraço sobre a garagem, “*junto do quarto da criada para lavagem e secagem de roupa*”²²⁹ que no 2º piso são substituídos por varandas com a mesma utilidade. No 3º piso, as habitações são de menores dimensões, pois ambas as frentes são recuadas, contendo apenas 2 quartos, em vez de três, e quarto de empregada.

Internamente, o espaço do fogo é, nas palavras de Sergio Fernandez, “*extremamente bem desenhado*”, existindo soluções inovadoras: o facto de ser planeada apenas uma entrada, alterando o código burguês até então, que se definia por dois acessos à casa distintos²³⁰; o facto de a organização dos acessos se formar em torno de um armário, acessível pelos dois lados, que separa a zona social da zona dos quartos e que faz com que o acesso à cozinha seja feito por uma copa ; a intenção de reinventar a varanda interna da típica casa burguesa portuense, onde se situava a casa de banho, que aparece, aqui, como varanda do quarto de empregada, com local para lavagem e secagem de roupa

227. Eduardo Fernandes, “A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola”, Tese de Doutoramento em Arquitectura, Universidade do Minho, Julho, 2010.

228. Ver capítulo 3 “Lucio Costa, *Por uma arquitectura brasileira*”

229. Fernando Távora, “Memória Descritiva e Justificativa”, Anteprojecto, 1 de Março de 1958, FIMS/FT/0100 - Bloco da Habitações na Rua Pereira Reis.

230. Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, Faup publicações, Porto, 1997.

e uma arrecadação; a atenção dada ao desenho dos detalhes, tais como as bandeiras das portas interiores em vidro, traço tipicamente moderno, que permite uma penetração da luz em todos os compartimentos da casa.

Plasticamente, parece haver uma controvérsia, defendida por vários arquitectos e estudiosos, que defendem que esta obra não representa verdadeiramente o pensamento arquitectónico, de Fernando Távora, ou pelo menos, ao que ele nos terá habituado.

*Propõe-se uma solução para um caso em que há que considerar a fachada um pouco no sentido inverso daquilo a que nos habituou uma disciplina talvez na generalidade indispensável; aqui o alçado para a rua é pelo menos tanto uma superfície contínua que a limita com a tradução de um determinado espaço interno. (...) Talvez em virtude destas preocupações pode notar-se um certo desequilíbrio, um certo acinte: por exemplo, a fenestração não é impecável pois resulta pouca satisfatória no interior. (...) Parece-me que a solução ilustra o especial método do arquitecto que não impõe soluções espaciais que obras como a Biblioteca do Colégio INA fazem esperar, quando isso se mostra de difícil aceitação.*²³¹

*A quem percorra a rua, ou penetre no edifício, este aparece, apesar de tudo, como a única obra do seu autor em que o tratamento excede as capacidades da concepção estrutural, em que se refugiam no acessório, como se tratasse de um alibi, as intenções que não puderam ser postas no essencial.*²³²

Aquando da produção deste projecto, Fernando Távora participa no último CIAM, em Otterlo, onde tem contacto com os ideais da representação italiana (De Carlo, Ernesto Rogers e Gardella), que apresenta a Torre Velasca, da autoria do escritório de Ernesto Rogers. Verificava-se, em Itália, nessa altura, um novo interesse pelos centros das cidades antigas, de onde se poderiam assimilar valores culturais tradicionais²³³.

*O conteúdo implícito neste tipo de formulações, provavelmente porque trabalhado exacerbadamente a nível individual, perde-se, no fim dos anos cinquenta, em atitudes por vezes meramente formais que irão buscar as raízes da sua inspiração a épocas passadas. O organicismo inicial dará lugar a um certo espírito revivalista, originando uma corrente que os próprios italianos apelidarão de “neo-liberty”.*²³⁴



a)



b)

62. - a) Alçado para a rua Pereira Reis; b) Alçado tardoz.

231. Álvaro Siza Vieira, citado por Nuno Portas, “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional”, *op.cit.*

232. Nuno Portas, *op.cit.*

233. Sergio Fernandez, *Percurso: arquitectura portuguesa: 1930-1974, op.cit.*, p. 100.

234. *Idem, Ibidem.*



a)



b)

63. - a) Corpo da caixa de escadas; b) Pormenor das gárgulas.

Távora, extremamente sensível a tudo o que o rodeia, não conseguirá deixar de se sentir influenciado pelos fundamentos historicistas das referências italianas, podendo representar esta obra, “(...) *uma das primeiras vezes senão a primeira, em que um temperamento forte, mediterrâneo (...) deixa aflorar semelhanças com a afectação exterior da moda “neo-liberty”*”.²³⁵

Tendo isto, o alçado apresenta-se fragmentado simetricamente, na vertical, em dois planos, separados pelo corpo da caixa de escadas, e na horizontal, por vigas de betão aparentes, que interrompem pilares. No rés-do-chão, os pórticos de aspecto mais grosseiro da garagem parecem seguir uma métrica completamente diferente da do resto do edifício.

As aberturas, em caixilharia de madeira, dão-nos indícios, já desde o alçado, da organização interior: as mais estreitas - janelas de correr verticalmente, compensadas com pesos de chumbo embutidos na parede - , são utilizadas na área de refeições e na cozinha, enquanto, na zona de estar, é utilizada uma janela de correr.

Porém, pensamos que o acusado “*barroquismo*” da fachada²³⁶ seja, em muito, causa dos materiais utilizados e da sua expressão plástica.

O contraste do revestimento em azulejo de dimensões extremamente pequenas tentando, julgamos, assemelhar-se à pastilha (material moderno que começava a ganhar força em Portugal), com um desenho padronado típico da azulejaria portuense, em azul e branco²³⁷, com o granito, material também muito presente no Porto, utilizado no piso térreo e numa das paredes de empena, as placas de latão que rematam as caixas de estore (seria “*ouro sobre azul*”), as gárgulas escultóricas em betão, de desenho brutalista e influência *corbusiana* já mais brutalista, o beiral tradicional que encima o corpo assumidamente moderno da caixa de escadas, o desenho excessivo dos gradeamentos metálicos... todos estes elementos poderiam levar-nos a pensar que o resultado seria uma *mixórdia*. No entanto, entendemos que todos eles não perfazem mais do que um *composto*.

235. Nuno Portas, “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional”, *op.cit.*

236. Sergio Fernandez, em entrevista à autora, no dia 4 de Julho de 2017.

237. Mais uma vez, Fernando Távora recorre ao azulejo para o revestimento/decoração de um edifício, material que utilizara também no Mercado de Vila da Feira.



64. - Casa-sequeiro em Carapeços, Barcelos.

*Uma das mais elementares noções de Química ensina-nos qual a diferença entre um composto e uma mistura e tal noção parece-nos perfeitamente aplicável, na sua essência, ao caso particular de um edifício. Em verdade, há edifícios que são compostos e edifícios que são misturas (para não falar já nos edifícios que são mixórdias...)(...). Isto é, contra o caso infelizmente normal entre nós de realizar misturas de apenas alguns factores, tentou-se aqui um composto de muitos factores. (...) Foi deixando falar tudo e todos, num magnífico e inesquecível dialogo, tentando um verdadeiro composto, que chegamos a esta realização.*²³⁸

É possível que a aproximação ao “neo-liberty”, marcadamente regionalista e italiano, que terá fascinado o arquitecto lusitano, o tenha influenciado a experimentar e testar novas expressões e formulações²³⁹, contundo, “Távora sente como nenhum outro arquitecto moderno as forças da gravidade que o puxam para Portugal: para o Portugal rural; atávico; antigo. Nunca se liberta nem se quer libertar disso; não se imagina noutro país que não este; é a sua terra firme. A todo o momento tenta equacionar o modo como o moderno pode ser compaginado com o mundo português. Quando mais tarde diz, ‘eu sou a arquitectura portuguesa’, refere-se a isso; a ter sentido, vivido, e muitas vezes ter tentado integrar as várias narrativas da novela portuguesa”²⁴⁰.

Por conseguinte, neste bloco é possível verificar referências a obras com as quais terá tido contacto aquando da execução do Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal, mais concretamente, uma “casa-sequeiro” em Carapeços, Barcelos.

A fachada quebrada, a reduzida dimensão dos pés-direitos e as duas sequências, de prumos de madeira no segundo piso e pilares de granito por baixo, em frequências diferentes, além de se oporem à horizontalidade marcante do conjunto, reforçam o agradável efeito de repouso e aconchego para quem atentamente a observe.

A falta de paralelismo entre o alinhamento dos mesmos pilares de pedra e a parede que se situa atrás vem ainda retirar toda a dureza, pela sensação de espontaneidade

238. Fernando Távora, “Casa em Ofir”, in *Arquitectura*, nº59, Lisboa, Julho, 1957.

239. *O caso de Pessoa: o Pessoa é um grande poeta, realmente. É um homem que diz que para ser português, é preciso ser tudo em toda a parte. Este conceito de que a identidade resulta duma grande revelação e a identidade nacional tem de resultar, paradoxalmente, do conhecimento de tudo e de todos. (...) A heteronímia é uma necessidade de identidade, de se conhecer a si próprio sendo vários e, além disso, de se identificar com situações que porventura ele não tem ou que não são as suas, mas que num mundo diversificado de identidades várias, um tipo quer ser idêntico a outros. Isso é possível.*

Fernando Távora, entrevistado para a revista “Edifícios”, *op.cit.*

240. Jorge Figueira, “Fernando Távora, alma mater viagem na América, 1960”, in *Fernando Távora, Modernidade Permanente*, *op.cit.*, p. 41.

ou até ingenuidade do jogo dos elementos.

*Depois, o contraste das secções e das matérias, da obra e da vegetação, o, por fim, esse equilíbrio de antagonismo coordenado entre as formas reticuladas e brancas da casa e a natureza envolvente.*²⁴¹

Com esta descrição da casa rural, o grupo de arquitectos parece estar a explicar o projecto do Bloco de Pereira Reis de Fernando Távora, onde também o facto das “fachadas antigas [serem] sóbrias e rígidas, levou o arquitecto a organizar despreocupadamente o seu projecto, em ruptura formal com elas, recorrendo, por vezes, a uma decoração supérflua.”²⁴²



65. - Alçado para a Rua Pereira Reis.

241. Fernando Távora, Rui Pimentel, António Meneres, “Zona 1”, in *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, 2004, p. 52.

242. Nuno Portas, “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional”, *op.cit.*



66. - Pousada Santa Marinha da Costa, 1975-84.

E eu posso dizer-lhe que talvez a minha vida tenha sido, e continue a ser, uma espécie de síntese, possível, entre o mundo que eu herdei, no qual nasci, e este mundo moderno em que vivo e que tentei compreender.

E de tal modo consciencializei, que o conhecer se tornou o ser. De um processo de conhecimento intelectual passou a ser um processo existencial. Eu hoje considero-me um homem moderno.²⁴³

243. Fernando Távora entrevistado por Jorge Figueira, "Coisa Mental", *op.cit.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Sempre impressiona os portugueses e certamente os brasileiros quão pouco nos conhecemos, que mal nos avaliamos e, sobretudo, quão pouco esperamos da associação e da colaboração de nossas capacidades, e no entanto; Senhoras e Senhores, que futuro espantoso poderá estar reservado a esta outra pátria de uma língua comum que é a nossa.*²⁴⁴

O objectivo desta investigação passou por fazer uma recolha de factos-dados-informações, acerca dos seus dois protagonistas - Fernando Távora e Lucio Costa - e organizá-los, deixando-os *per si*, traçarem e contarem uma história, marcada por *pontos comuns*, mas também algumas divergências.

Tudo se inicia (apesar das duas décadas que separam o nascimento de ambos) com uma formação familiar e académica fortemente clássica, tradicional e, até retrógrada. Se, por um lado, Lucio Costa, retornado ao Brasil aos 16 anos, após uma jornada pela Europa, poderia sentir uma indefinição na sua própria nacionalidade, o que o poderá justificar uma aceitação mais facilitada, perante “*a importância óbvia da cultura portuguesa na formação do Brasil.*”²⁴⁵; Fernando Távora, educado entre terras do Minho e a Foz do Douro, tinha bem entranhado em si um grande sentido de nacionalismo²⁴⁶, um amor à pátria portuguesa, herdado pela sua família de longa linhagem portuguesa.

Talvez tenha sido esta predisposição para perceber a relevância da arquitectura portuguesa como fundadora da arquitectura brasileira que terá levado o jovem arquitecto brasileiro a enveredar pelo caminho do “neocolonial”. Para melhor entender estas construções, terá realizado viagens de estudo a algumas cidades mineiras, onde tomou consciência de que esse “*neocolonial de estufa*”, que os seus mestres preconizavam, era uma *mentira arquitectónica*, não passando de uma “pastiche” de certos elementos

244. Fernando Távora, “Arquitectura, Cultura e História”, in *Pós* (nº especial) – *O estudo da História na formação do Arquitecto*, São Paulo: Edição FAU-USP com apoio de FAFESP, 1994, p. 18, cf. Rogério Bueno Sousa, *op.cit.* , p. 181.

245. Rogério Bueno Sousa, *op.cit.* , p. 162

246. ‘*MODERNISMO*’ é o estado de consciência proveniente do conhecimento exacto da hora em que uma pessoa viu a luz do dia.

‘*NACIONALISMO*’ é o estado de consciência proveniente do conhecimento exacto do ‘lugar’ onde uma pessoa veio a este mundo.

Carlos Ramos, “Algumas palavras e o seu verdadeiro significado”, “Um Palácio da Academia Nacional de Belas Artes”, Prova de Concurso para o lugar de Professor da 4ª Cadeira da Escola de Belas-Artes de Lisboa, 24 de Agosto de 1933, in *Sudoeste*, nº3, 1935.



67. - Fernando Távora e Lucio Costa, com Sergio Fernandez e Burle Marx, no Rio de Janeiro, 1989.

transladados para todo o tipo de edificações, muitas vezes perdendo a seu efectiva função.

Em Portugal, comparativamente, Fernando Távora, terá tomado consciência da *mentira arquitectónica* (“A Casa Portuguesa”) , vigente em Portugal, e defendida pelo Regime Ditatorial, já nos seus anos como estudante, contra a qual procurou desde cedo combater, publicando um dos seus textos mais emblemáticos, “O Problema da Casa Portuguesa”. Esta necessidade de marcar uma posição contra o gosto passadista e nostálgico, que as construções da época assumiam, levou-o a seguir por uma vertente abstraccionista do Movimento Moderno inicial, com a qual vinha a ter contacto nos seus últimos anos de faculdade.

Tornavam-se modernos quase sem se aperceberem, uma vez que consideravam inevitável não seguir o novo caminho resultante da revolução arquitectónica moderna, onde as paredes perdiam a sua função milenar de sustentar o edifício. Fechar os olhos perante esta situação era não querer ver a natural evolução da arquitectura, que acompanharia as inovações e responderia às necessidades do Homem contemporâneo.

A figura de Le Corbusier assoma-se, para os dois, como um abrir dos horizontes para o novo mundo: a nova técnica que revolucionaria a arquitectura. É certo que a diferença geracional “*coloca o período de entrada de Lucio Costa no Movimento Moderno a par com os primeiros CIAM e, por sua vez, situa Fernando Távora, cronologicamente, a par com o Team X e com todos os eventos que marcaram a revisão europeia a partir da década de 1950.*”²⁴⁷ Este facto retratava, também, as inquietações da época dos arquitectos: enquanto Lucio Costa procurava um “estilo” que lhe garantisse uma exacta tradução da sociedade e técnica actual à época - onde tudo teria uma razão de ser, uma função -, Távora travava uma luta interior por não se conseguir identificar com a extrema abstracção, caracterizadora do período inicial moderno, que ia contra os valores incutidos por professores e familiares, de uma grande ligação à terra e aos seus costumes e tradições. Deste modo, o Movimento Moderno, tendo Le Corbusier como “cabeça de cartaz”, com vinte anos de diferença, foi capaz de responder às inquietações de ambos.

Esta discrepância não é reflexo apenas da diferença de gerações, mas também de um contraste de ideologias e circunstâncias dos dois países. Enquanto em Portugal, no período da ditadura Salazarista, de 1933 a 1974, o passado, as tradições e a pátria (“Deus, Pátria e Família”), eram extremamente valorizados, e o país fechado ao exterior, vetando todas as tentativas de modernização; no Brasil, também com uma ditadura – de Getúlio

247. Rogério Bueno Sousa, *op.cit.* , p. 169.



a)



b)



c)

68. - a) Villa Mandrot, 1929, de Le Corbusier; b) Casa Saavedra, 1942, de Lucio Costa; c) Edifício Sede da Assembleia de Guimarães, 1969-70, de Fernando Távora.

Vargas, entre 1930 e 1945 -, de carácter completamente oposto, o passado envergonhava uma nação que desejava modernizar-se ao criar uma “verdadeira” identidade nacional, de carácter inovador, longe das bases coloniais²⁴⁸.

*Destas duas trajetórias distintas originaram-se as interpretações historiográficas consolidadas (...): no Brasil, Lucio Costa cunhou o termo milagre para descrever o processo de modernização imediata e generalizada; em Portugal, estabeleceu-se o termo percurso (por Sergio Fernandez) para demonstrar o carácter processual de sua formação Moderna.*²⁴⁹

Assim, a construção do edifício do Ministério de Educação e Saúde (1936-48), no Rio de Janeiro, constituiria um marco na arquitectura brasileira, por afirmar, finalmente, a vitória do Movimento Moderno face ao Movimento “Neocolonial”. Apesar de, no caso de Portugal não existir uma transposição literal, que tenha marcado a ruptura de uma época e o início de outra, até por em Portugal este processo ter sido exactamente um *percurso* e não um *milagre*, conseguimos verificar nas obras de Fernando Távora uma mudança de atitude, que justificamos como uma percepção de que esta nova técnica já teria conseguido convencer os mais cépticos.

Desta forma, verifica-se uma tentativa de compatibilizar o moderno e as tradições portuguesas, que permitisse uma arquitectura mais *real*, mais de acordo com o homem, o tempo, as condições e o lugar, para o qual projecta. Inicia-se aqui uma procura que se estenderá ao longo do seu percurso profissional: um novo caminho que não era o do abstraccionismo e purismo do estilo internacional, nem o do “português suave”, com referências passadistas e ecléticas, que generalizavam as várias tradições construtivas portuguesas. Távora daria, por isso, o nome de “*terceira via*” a este novo “caminho”, para o qual contribui, em muito, a sua investigação para o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, onde terá tido oportunidade de conhecer a fundo as tradições e modos de construir da cultura popular portuguesa - a menos fantasiosa e mais autêntica, por advir do contacto directo com a realidade, experiência e necessidades de um povo.

Da mesma forma, Lucio Costa, ao inteirar-se de que a vigência do Movimento Moderno no Brasil estava garantida, começa uma demanda para dar-lhe um carácter brasileiro. Mais uma vez, o arquitecto carioca recorre ao passado para melhor entender e desenvolver o presente da arquitectura, socorrendo-se de novas viagens não só às cidades

248. A arquitectura brasileira é uma linha horizontal levantada do chão, afirmação simples e delicada de esperança no futuro, força irresistível de dissolução do passado pobre e oprimido, fundação da pátria, abstracta e metafísica. Alexandre Alves Costa, “Legenda para um Desenho de Nadir Afonso”, *op.cit.*

249. Felipe de Souza Noto, *op.cit.*, p. 24.

mineiras, mas também a Portugal, berço desse passado colonial. Enquanto Portugal se refugiava no Brasil, através do livro *Brazil Builds*, como modelo de arquitectura moderna a seguir para a construção de um novo ideário, o Brasil recorria ao seu *pai* para fundamentar e criar raízes nacionais dessa mesma nova arquitectura. Uma troca de testemunhos, como se de pai e filho, orgulhosamente, se tratassem.

É curioso verificar o facto de que, enquanto em Portugal, em 1955 com o Inquérito, onde Távora participa, havia uma preocupação em voltar ao *vernáculo e ao real*, no Brasil, em 1956, Lucio Costa vence o concurso do Plano Piloto de Brasília, materialização máxima dos princípios urbanos modernos. *Isto é, enquanto o Brasil construía o presente apontando para o futuro; Portugal preparava o futuro olhando para o passado.*²⁵⁰

No fim dos seus percursos profissionais, verifica-se, mais uma vez, uma diferença na postura adoptada por ambos, notória, principalmente no arranjo das suas monografias, autobiográfica no caso de Lucio Costa.

Apesar de caracterizar os seus últimos trabalhos com uma atitude de *vale-tudo*, e de uma maior apego à tradição, no seu livro autobiográfico *Registo de uma vivência*, Lucio Costa, faz questão de ocultar da compilação as suas primeiras obras, de vertente “neocolonial”, e até mesmo os seus primeiros ensaios críticos sobre o estado da arquitectura de então, do nosso ponto de vista, por vergonha do seu passado de *mentira arquitectónica*.

Por outro lado, Fernando Távora, na edição do seu tão estimado “livro amarelo”, terá feito questão que dele fizessem parte desenhos seus dos tempos da ESBAP, entre os quais um do Templo de Minerva, mostrando grande apreço pela sua formação e por essa vertente mais clássica e tradicional, presente nos seus anos iniciais, que não desejaria, de modo algum, ocultar da sua linha cronológica profissional e pessoal.

Esta posição parece traduzir os pensamentos arquitectónicos, divergentes em certo ponto, em relação ao passado e à história, adoptados pelos dois arquitectos: apesar de ambos darem uma extrema importância ao passado e à história de cada lugar, Lucio Costa parece, por vezes, fazer uma selecção desse passado e escolher a história, e os elementos desta que mais lhe “convêm”, para explorar e conseguir passar uma ideia (p.e.: no seu tempo de dirigente do SPHAN, ordenou o derrubamento de vários edifícios de estilo eclético, construídos no séc. XX, no centro da cidade do Rio de Janeiro, a par da construção do Ministério); enquanto, por outro lado, Fernando Távora, aceita todos os fragmentos que perfazem a história, e todos os momentos do passado, revelando-os aos leitores e observadores das suas obras como partes integrantes e definidoras do projecto,

250. Rogério Buneo Sousa, *op.cit.*, p. 169.

como no caso da recuperação do Convento de Refóios do Lima, onde deixa registos das construções dos séculos passados.

No entanto, do nosso ponto de vista, um dos maiores elos de ligação entre os dois arquitectos assenta na compreensão de ambos de que não é o estilo que conta²⁵¹. Pouco importa a co-existência de um telhado de duas águas, em telha, com uma janela horizontal, ou mesmo uma estrutura em betão com um forro a azulejo... o que está *aqui* em questão são valores muito maiores: a relação com a vida e a possibilidade de criar felicidade ao organizar os espaços²⁵², tendo sempre presente a individualidade de cada sítio, cada povo, cada costume.

*Este ‘post-modern’ é mais um atraso, um ‘anti-modern’, um ‘no-modern’. Para mim é uma tremenda desilusão porque quando leio a teoria do ‘post-modern’ estou de acordo, mas quando vejo a prática, esta não me interessa absolutamente nada. Realmente vejo alguns paradoxos. Quando eu pensava que a arquitectura moderna ia evoluir no sentido de uma consolidação das situações locais, quando eu esperava, portanto, uma grande variedade de soluções, o que encontro é uma ‘Coca-cola’ perigosíssima que se generaliza no mundo. Quando vejo que as pessoas deixam de beber o vinho da sua terra – de boa qualidade -, para beber essa espécie de ‘Coca-cola’ fico impressionado, no sentido em que isso representa uma espécie de solução universal. A mim parece-me que é exactamente a negação daquilo que eu considerava que devia ser a linha a seguir, porque, em certo sentido, o que está a acontecer é que estamos a regressar a outra Carta de Atenas. Não se gera uma arquitectura numa escola em quatro ou cinco anos, é preciso um século.*²⁵³

Não temos a presunção de julgar que esta investigação poderá indicar o caminho a seguir para uma *boa* arquitectura, apenas “abrir os olhos” aos mais alheios - “*olhos que não vêem*”²⁵⁴-, para a importância de ensinamentos, que, por vezes, passam por apreendidos, e não o estão.

251. *Gostava que a apresentação dos meus projectos, a sua própria documentação gráfica, levasse o público a colocar uma questão: porque é que este arquitecto projecta casas como a de Briteiros ou a de Cerveira, e também uma arquitectura como a ampliação da Assembleia da República em Lisboa? Na realidade existe uma extrema coerência entre esses projectos.*

Fernando Távora, “Fernando Távora, pensieri sull’architettura, raccolti da Giovanni Leoni con Antônio Esposito”, (texto redigido com base num encontro no escritório de Fernando Távora, em 27 de Novembro de 1999), in *Casabella*, nº678, Milano, Elemond, Maio, 2000, p. 14, cf. José Miguel Rodrigues, *op.cit.*, p. 271.

252. *Que seja assim o arquitecto – homem entre os homens – organizador do espaço – criador de felicidade.*

Fernando Távora, *Da organização do espaço*, Porto: Faup Publicações, 1996.

253. Fernando Távora, “Conversaciones en Oporto”, *Arquitectura*, nº261, Jul/Ago, Madrid, 1986, p. 28.

254. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, p. 67 (tradução livre da autora).



a)



b)

69. - a) Oscar Niemeyer e Lucio Costa; b) Álvaro Siza e Fernando Távora.

As “marcas” deixadas por Lucio Costa e Fernando Távora estão disponíveis, de forma clara e simples, para quem as quiser ver, não só nos seus projectos, textos e depoimentos, mas também nos *herdeiros* que nos deixaram, que continuam os seus legados .

Se há um arquiteto brasileiro, arquitetura brasileira ou um carácter peculiar na arquitetura do Brasil, a visibilidade de suas raízes se deve a Lucio Costa. Uma lírica indizível. Foi, portanto, graças a Lucio Costa, que existiu o primeiro arquitecto brasileiro premiado com um Prémio Pritzker (1988), Oscar Niemeyer.

Além de ter estagiado no escritório de Costa, de ter participado no projecto do Ministério de Educação e Saúde, onde teve oportunidade de privar com Le Corbusier, e de este lhe ter cedido e arranjado outros trabalhos, Oscar Niemeyer terá com ele também apreendido a importância no estudo do passado. Em oposição a Lucio Costa e ao seu interesse pelo “neocolonial”, Niemeyer foca-se no estudo do barroco mineiro, principalmente na obra do Aleijadinho, e os seus projectos tentam reinventar essas curvas e tensões tortuosas num ideário moderno, recuperando a emoção perdida pelo estilo internacional. No entanto, mais tarde, o arquitecto inicia uma pesquisa muito individualista, resultando em obras inimitáveis que dificultariam a passagem do legado da *Escola Carioca*, iniciado com Lucio Costa²⁵⁵. Ainda assim, a importância do estudo do passado e da arquitectura popular, por ele inculcada, viria a servir de referência para outros tantos arquitectos tais como Lina Bo Bardi, João Walter Toscano, Paulo Mendes da Rocha, e tantos outros mais.

Da mesma forma, Álvaro Siza Vieira, também premiado com um Prémio Pritzker (1992), parece continuar a linha de raciocínio de Fernando Távora. Foi no atelier de Távora que Siza terá tido o seu primeiro emprego e a primeira oportunidade de desenvolver uma obra sozinho, quando lhe cede o projecto da Piscina da Quinta da Conceição e, mais tarde, a oportunidade de desenvolver o Restaurante de Chá da Boa Nova, após ter escolhido apenas a implantação. Apesar de nas primeiras obras demonstrar uma notória intenção de fazer referência ao seu mestre, em muitos elementos, cedo Siza Vieira irá começar a construir uma linguagem pessoal, fundamentada nos ensinamentos mais intrínsecos aprendidos com Távora, tais como a importância do lugar e a integração da obra com este²⁵⁶.

No *meu caso*, o estudo da obra e pessoa de Fernando Távora veio colmatar, não findar, este meu *percurso*, com ele também iniciado; *percurso* esse marcado por um *milagre*: a ida para o Rio de Janeiro e o conhecimento de uma personalidade, tão equiparável à de Távo-

255. Rogério Bueno Sousa, *op.cit.* , p. 170.

256. Não podemos deixar de fazer referência ao nome de Eduardo Souto de Moura (igualmente premiado com o Prémio Pritzker em 2011), também ele preconizador das ideias de Fernando Távora e *herdeiro* de Álvaro Siza.

ra - Lucio Costa -, que me iria dar a conhecer não só a essência do Brasil, como também o verdadeiro espírito de pátria portuguesa e de toda a conexão lusófona.²⁵⁷

Um *percurso* com o qual ambiciono obter, a seu tempo, o merecimento do título de “*pedreiro[a] de obra grave*” e não apenas de “*pedreiro[a]*” :

*Venho utilizando com frequência a expressão pedreiro de obra grave, encontrada em documento português do séc. XVII, para nomear um mestre praticante de arquitectura. A expressão é felicíssima – pedreiro aquele que constrói com pedra ou qualquer outro material um objecto, a obra; mas obra grave, isto é, não obra fácil, formal ou fantasiosa, mas grave, isto é, séria, consequente, honesta, significativa, ponderada...*²⁵⁸

E é a eles - Fernando Távora em Portugal e Lucio Costa no Brasil - que devemos agradecer o avanço da arquitectura nos nossos países. Eles que nos legaram tudo já pronto, em épocas tão mais atribuladas e ,por vezes, temos tendência a esquecer esse tamanho feito... que continuem as *suas escolas*²⁵⁹.

257. *Foi um homem muito português e tem realmente muitas coisas, mesmo a arquitectura dele, tem muito a ver com as nossas coisas e, claro, com as coisas do Brasil.*

Fernando Távora, sobre Lucio Costa, entrevistado por João Leal, “Fernando Távora sobre o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal”, *op.cit.* ,p. 11.

258. Excerto do texto de Fernando Távora, “Homenagem a Siza Vieira”, lido no Dia Mundial da Arquitectura, 1 de Julho, de 1992, Porto, Casa das Artes, consultado em: <https://revisitavora.wordpress.com/2016/01/18/fernando-tavora-e-alvaro-siza-arquitectos-de-obra-grave/>

259. (...) *a sua – e a nossa escola continua. O Homem e o Desenho do seu mundo mantêm-se como a nossa preocupação. Continuamos com denodo e com certezas. Até sempre.*

Fernando Távora, “Evocando Carlos Ramos”, *op.cit.*



70.

Eu sei,eu sei/ sim, eu sei. Sei-o agora e já há muito tempo o sabia.

Sim, sei, sei isso.

Mas eu sei isso e também sei o contrário./ E é tão difícil saber isso e saber o contrário./ Aceitar isso e não desprezar o contrário.

Sim, eu sei

eu sei que a Terra terá cinco mil milhões de anos/ eu sei que a Vida terá mil milhões de anos

eu sei que a “pequena” distância da Terra à Lua anda aproximadamente pelos 400.000 quilómetros

Eu sei, sim eu sei,/ eu sei que tenho apenas 56 anos de idade, 1,65m de altura e um passo de 75 centímetros.

Sim eu sei,/ mas sei também/ que a praia ficará diferente se eu lhe roubar um grão de areia

eu sei/ que o mar não será o mesmo se eu lhe chorar um lágrima

eu sei/ que o Universo se altera quando respiro ou mesmo quando penso.

Sei, eu sei, eu sei, que venho de longe e vou para longe/ sei que não estou apenas aqui mas em muito lado, sei que não vivo “apenas” o tempo em que vivo.

(...)

Sei que não sou excepção.

Sei que sou como todos os homens/ os que nasceram e morreram/ os que hão-de nascer para morrer.

Eu sei que entre mim e os outros há uma eterna e indissolúvel união.

E que os outros precisam de mim, tanto quanto eu deles necessito.

E sei que é este saber-mo-nos infinitamente grandes por sermos infinitamente pequenos que constitui a paixão da Vida./ Eu sei, sim eu sei.

(...)

Há anos pensei um pensamento para gravar numa porta que ofereci, simbolicamente, para a casa de uns amigos.

Esse pensamento pensava simplesmente: faz de cada momento uma Vida.

(...)

E é essa paixão pela Vida que quero apaixonadamente transmitir. Porque não vive quem não mergulha permanentemente e apaixonadamente na paixão da vida.

Eu sei,sim eu sei./ Eu sei.¹

1. Fernando Távora, Depoimento para uma aula na ESBAP, 21 de Maio de 1980.

BIBLIOGRAFIA

BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora : Modernidade Permanente*, Porto: Associação Casa da Arquitectura, 2012.

BROOKS, H.Hallen, *Le Corbusier Formative Years: Charles-Édouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

COSTA, Lucio, *Registro de uma vivência*, São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

CAVALCANTI, Lauro, *As preocupações do belo*, Rio de Janeiro: Traurus, 1995.

ESPOSITO, António; Giovanni Leoni, *Eduardo Souto de Moura*, Milão: GG, 2003.

ESPOSITO, António; Giovanni Leoni, *Fernando Távora: opera completa*, Milão: Electa, 2005.

FERNANDEZ, Sergio, *Percorso da Arquitectura Portuguesa 1930-1974*, Porto: Faculdade da Arquitectura da Universidade do Porto, 1988.

FERNANDEZ, Sergio, Prefácio à edição de 2013 in José Miguel Rodrigues, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura. Tradição clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, Porto: Edições Afrontamento, 2013.

GOODWIN, Philip L., *Brazil Builds: Architecture new and old 1652 – 1942*, Museu de Arte Moderna: Nova Iorque, 1943.

HARRIS, Elizabeth D., *Le Corbusier : Riscos Brasileiros*, São Paulo: Nobel, 1987.

JENGER, Jean, *Le Corbusier: Choix de Lettres*, Basel: Birkhauser, 2002.

LE CORBUSIER, *Por uma arquitectura*, trad. Ubirajara Rebouças, São Paulo: Perspectiva, 2009.

LE CORBUSIER, *Précisions : sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris: Ed. Vincent, Fréal, 1960.

LE CORBUSIER, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo* (trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Porto: Arthaud, 1923.

LE CORBUSIER, et Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète*, publ. por W. Boesiger e O. Stonorov,

Zurich: Les Ed. d'architecture , 1995.

LEONÍDIO, Otavio, *Carradas de Razões: Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira*, Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2007.

LINO, Raul, *Auriverde Joarnada: recordações de uma viagem ao Brasil*, Lisboa: Valentim de Carvalho, 1937.

MENDES, Manuel, *Fernando Távora, 'minha casa', Sobre o 'projeto-de-arquitetura' de Fernando Távora*, Porto: FIAJMS, 2013.

MENDES, Manuel, *Uma porta pode ser um romance, Fernando Távora "minha casa"*, fascículo 2, Porto: FIAJMS, 2013.

OTAVIO, Leonídio, *Carradas de razões : Lucio Costa e a arquitectura moderna brasileira*, Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio, 2007.

PEREIRA, Margareth S., *Lucio Costa, um modo de ser moderno*, São Paulo: Cosa & Naify, 2004.

PEREIRA, Nuno Teotónio, *Escritos: 1947-1966 selecção*, Porto: Faup Publicações, 1996.

RIBEIRO, Irene, *Raul Lino, pensador nacionalista da arquitectura*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1994.

ROCA, Javier Gallego, *Renovación, Restauración y Recuperación Arquitectónica y Urbana en Portugal*, com artigos de Fernando Távora, Domingos Tavares e Sérgio Fernandez, Granada: UG, 2003.

ROCHA, Paulo Mendes, *América, Cidade e Natureza*, São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

RODRIGUES, José Miguel, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura : Tradição clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, Porto: Edições Afrontamento, 2013.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos, *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo: Tessela, 1987.

SPECHTENHAUSER, Klaus; Arthur Ruegg, *Maison Blanche, Charles-Édouard Jeanneret, Le Corbusier: History and restoration of the villa Jeanneret-Perret 1912-2005*, Zurich: Walter de Gruyter, 2007.

SIZA, Álvaro, *01 textos*. Porto : Civilização ed., 2009.

TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto: Faup Publicações, 1996.

TÁVORA, Fernando, *Fernado Távora, percurso = a life long trail* (coord. Fernando Távora e José Bernardo Távora), Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993.

TÁVORA, Fernando, *Teoria geral da organização do espaço : arquitetura e urbanismo : a lição das constantes*, Porto: FAUP Publicações, 1993

TÁVORA, Fernando, *O problema da casa portuguesa*, Lisboa: Manuel João Leal, 1947.

TÁVORA, Fernando, Prefácio à edição de 1994 in Irene Ribeiro, *Raul Lino, pensador nacionalista da arquitetura*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1994.

TÁVORA, Fernando; Rui Pimentel, António Meneres, *Arquitectura Popular em Portugal* (Zona 1), Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980.

TOSTÕES, Ana, *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, Porto: Faup Publicações, Porto, 1997.

TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, com artigos de Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão e Eduardo Souto Moura, Lisboa: Blau, 1993.

TURNER, Paul V., *La Formation de Le Corbusier, Idéalisme & Mouvement Modern*, Paris: Éditions Macula, 1987.

XAVIER, Alberto, *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*, Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitetura* (trad. Maria Isabel Gaspar, Gaetan Martins de Oliveira), São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

ARTIGOS

Ana Slade, “Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de 1920”, Rio de Janeiro, 2007.

Lurdes Féria, “*Fernando Távora. As raízes e os frutos*”, in *Diário de Lisboa*, 3 de Julho de 1986, p. 12-13.

Lucio Costa, “A alma dos nossos lares”, in *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 de Março de 1924.

Lucio Costa, “Considerações sobre o nosso gosto e estilo”, in *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 de Junho de 1924.

Lucio Costa, “O arranha-céus e o Rio de Janeiro”, in *O País*, Rio de Janeiro, 1 de Julho, 1928.

Lucio Costa, “O palácio da embaixada Argentina”, in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de Abril, 1928.

Madalena Cunha e Tânia Beisl, “Um Encontro, um Desencontro. Lucio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos., 7º Seminário DOCOMOMO Brasil, UFRJ, Rio Grande do Sul, 2007.

Marcelo Puppi, “Modernidade e academia em Lucio Costa”, Universidade Estadual de Londrina, Brasil.

Maurício Lissovsky , *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro: MinC-IPHAN-FGV-CPDOC, 1996.

PERIÓDICOS

Arquitectura, nº59, “Casa em Ofir”, Lisboa, Julho 1957.

Arquitectura, nº71, Nuno Portas, “Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional”, Lisboa, 1961.

Arquitectura, nº123, entrevista a Fernando Távora por Mário Cardoso, Lisboa , Setembro/Outubro, 1971.

Arquitectura, nº261, “Conversaciones en Oporto”, entrevista a Fernando Távora por Javier Frechilla, Madrid, Jul/Ago, 1986.

Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação, nº3/4, “Resposta a um Inquérito: Que pensa do desenvolvimento actual da nossa Arquitectura?”, 4ª série, Abril, 1953.

Arquitetura e urbanismo nº1, entrevista a Lucio Costa por Haifa Y. Sabbag Brasil:Pini, 1985.

Arquitetura e Urbanismo, nº38, Lucio Costa entrevistado por Maria Elisa Costa, Out/Nov, 1991, PINI Editora.

Arquitetura e Urbanismo, nº38, Maria Elisa Costa, “O verbo é ser”, Out/Nov, 1991, PINI Editora.

Arquitetura e Urbanismo, nº38, Maria Angélica da Silva, “As Casas da Memória”, Out/Nov, 1991, PINI Editora.

Casabella, nº678, “Fernando Távora: pensieri sull’architettura, raccolti da Giovanni LEoni com António”, Milano: Elemond, Maio, 2000.

Jornal Arquitectos, Livro do Desassossego, nº217, Eduardo Souto de Moura, “Bairro das Estacas, Ruy d’Authoguia e Sebastião Formosinho Sanchez. Bairro S.João de Deus, Alvalade, Lisboa, 1949/1953”, Ordem dos Arquitectos de Portugal, Nov/Dez, 2004.

Monumentos, nº33, Alexandre Alves Costa, “Pousada de Santa Marinha da Costa, 1976-85”, Abril, 2013.

Pampulha, ano 1, entrevista a Lucio Costa, Belo Horizonte, Nov/Dez, 1979.

RA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Fernando Távora “Evocando Carlos Ramos”, ano 1, nº0, Porto, Outubro de 1987.

Revista da Diretoria de Engenharia da PDF, nº3, Lucio Costa, “Razões da Nova Arquitetura”, Rio de Janeiro, Janeiro, 1936.

Revista Unidade nº3, “Coisa mental”, entrevista a Fernando Távora por Jorge Figueira, Porto:AEFAUP, Junho, 1992.

Revista Projeto, Lucio Costa entrevistado por Hugo Segawa, Outubro, 1987.

Panorama, nº4, Fernando Távora, “O Porto e a Arquitectura Moderna”, 1952.

Sudoeste, nº3, Carlos Ramos, “Algumas palavras e o seu verdadeiro significado”, “Um Palácio da Academia Nacional de Belas Artes”, Prova de Concurso para o lugar de Professor da 4ª Cadeira da Escola de Belas-Artes de Lisboa, 24 de Agosto, 1935.

PROVAS DE DISSERTAÇÃO

Eduardo Fernandes, “A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola”, Tese de Doutoramento em Arquitectura, Universidade do Minho, Julho, 2010.

Filipe de Souza Noto, “Paralelos entre Brasil e Portugal : a obra de Lucio Costa e Fernando Távora”, São Paulo, 2007.

Marcelo Carlucci, “As casas de Lucio Costa”, Dissertação de Mestrado em Arquitectura na Faculdade de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2005.

Margarida Aciaiuolli, “Os anos 40 em Portugal, o País, o Regime e as Artes - Restauração e Celebração”, Dissertação de Doutoramento em História de Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.

Matheus Osório, “Lucio Costa, O Projecto Moderno”, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitectura da Univerdidade do Porto, 2012.

SITES CONSULTADOS

Instituto António Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa, disponível em : <http://www.jobim.org/lucio>

Fundação Marques da Silva, Arquivo Digital de Fernando Távora, disponível em: <http://arquivoatom.up.pt/index.php/fernando-tavora>

Repositório Temático, Arquivo Digital da Universidade do Porto, CODA de Fernando Távora, disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/48371>

<http://www.correiodoportop.pt/cultura/casa-de-ofir-em-estado-de-degradacao>

<http://www.rtp.pt/arquivo/?article=687&tm=22&visual=4>

<http://www.correiodoportop.pt/cultura/casa-de-ofir-em-estado-de-degradacao>

<http://www.rtp.pt/arquivo/?article=687&tm=22&visual=4>

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300013

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/06.023/3313?page=2>

<http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/bossa-swing-zepelins-niemeyer-e-le-corbusier-na-vida-de-lucio-costa-26112055>

<http://www.dn.pt/artes/interior/cada-vez-tenho-menos-prazer-na-arquitetura-que-me-pedem-so-interessam-o-tempo-e-o-dinheiro-8680642.html>

<https://revisitavora.wordpress.com/2016/01/18/fernando-tavora-e-alvaro-siza-arquitectos-de-obra-grave>

LISTA E CRÉDITOS DAS IMAGENS

Nota Final: As imagens encontram-se alteradas pela autora. As alterações incidem na cor, contraste e enquadramento relativamente ao seu original.

Figura 1 - Fotografia da autora.

Figura 2 - Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 3 - disponível em: http://www.oasrn.org/upload/premio/img/img_2016.

Figura 4 - a) FIMS/FT/F5 - Templo de Minerva.

b) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 5 - a) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

b) TRIGUEIROS, Luiz , *Fernando Távora*, com artigos de Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão e Eduardo Souto Moura, Lisboa: Blau, 1993, p. 23.

Figura 6 - a) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

b) ESPOSITO, Antonio, *Fernando Távora. Opera completa*, Milão: Electa Spa, 2005, p. 288.

Figura 7 - MENDES, Manuel, *Fernando Távora, 'Minha Casa', 'Uma Porta Pode Ser um Romance*, Porto: FIAJMS, 2013, p. 22.

Figura 8 - ESPOSITO, Antonio, *Fernando Távora. Opera completa*, Milão: Electa Spa, 2005, p. 351.

Figura 9 - MENDES, Manuel, *Fernando Távora: minha casa, da organização do espaço, da harmonia do nosso espaço, da harmonia do espaço contemporâneo, uma porta pode ser um romance, "da síntese"*, Porto: FIAJMS, 2013, pp. 4-5.

Figura 10 - Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 11 - Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 12 - Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 13 - a) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

b) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 14 - a) Fondation Le Corbusier.

b) BROOKS, H.Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 365.

c) BROOKS, H.Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 85.

Figura 15 - a) BROOKS, H.Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard JEanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 266.

b) BROOKS, H.Allen, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard JEanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 311.

c) Fondation Le Corbusier.

Figura 16 - disponível em: <https://quadralectics.files.wordpress.com/2013/10/795>.

Figura 17 - Fondation Le Corbusier.

Figura 18 - disponível em: http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/Corbu/savoye1.

Figura 19 - LE CORBUSIER, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e urbanismo*, trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 237.

Figura 20 - a) disponível em: http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/2d9e21d7cfe3_03casa_r_itapolis1930_foto_zanella_morcardi_acervo_biblioteca_fau_usp.

b) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

c) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 21 - disponível em: http://www.proarq.fau.ufrj.br/novo/arquivos/anexos/cadernos_proarq/cadernos-proarq12.pdf.

Figura 22 - Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 23 - Rodrigo Cristiano Queiroz, “Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros”, Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Figura 24 - Rodrigo Cristiano Queiroz, “Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros”, Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Figura 25 - a) Rodrigo Cristiano Queiroz, “Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros”, Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

b) Rodrigo Cristiano Queiroz, “Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros”, Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Figura 26 - a) Rodrigo Cristiano Queiroz, “Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros”, Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

b) Rodrigo Cristiano Queiroz, “Oscar Niemeyer e Le Corbusier. Encontros”, Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Figura 27 - WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 52.

Figura 28 - WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 54.

Figura 29 - disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4556Ary>.

Figura 30 - Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 31 - disponível em: http://photos1.blogger.com/blogger/4884/1505/1600/Deus_

Figura 32 - disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2304_300061982.pdf.

Figura 33 - Luisa Lopes Ribeiro Ramos Clementino, “Fernando Távora. De *O Problema da Casa Portuguesa* ao *Da Organização do Espaço*.”, Dissertação de Mestrado Integrado apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.

Figura 34 - BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora: modernidade permanente*, Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura, 2012, p. 43.

Figura 35 - disponível em: <http://architectureandfilm.com>.

Figura 36 - TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, com artigos de Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão e Eduardo Souto Moura, Lisboa: Blau, 1993, p. 45.

Figura 37 - Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 38 - Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 39 - a) WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 92.
b) WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 92.

Figura 40 - WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 86.

Figura 41 - Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 42 - a) WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 95.
b) WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 94.
c) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 43 - Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 44 - disponível em: https://www.myartprints.co.uk/kunst/jean_baptiste_debret/the_dinner_a_white_couple_bein_hi.jpg.

Figura 45 - Madalena Cunha Matos e Tânia Beisl Ramos, “Lucio Costa, Raul Lino e Carlos Ramos. Convergências e divergências de percursos”, ARTiTEXTOS, Dezembro, 2007.

Figura 46 - COSTA, Lucio, *Brasília*, Rio de Janeiro: Alumbramento, 1986, p. 15.

Figura 47 - a) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

b) WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 116.

c) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 48 - a) WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 119.

b) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

c) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 49 - a) COSTA, Lucio, *Registro de uma vivência*, Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 1995 p. 217.

b) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

c) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

d) WISNIK, Guilherme, *Lucio Costa*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 118.

Figura 50 - Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 51 - a) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

b) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

c) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

Figura 52 - Repositório Temático, Arquivo Digital da Universidade do Porto, CODA de Fernando Távora.

Figura 53 - FIMS/FT/01 - CODA, Casa sobre o Mar.

Figura 54 - a) TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, com artigos de Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão e Eduardo Souto Moura, Lisboa: Blau, 1993, p. 29.

b) Repositório Temático, Arquivo Digital da Universidade do Porto - CODA de Fernando Távora.

Figura 55 - FIMS/FT/01 - CODA, Casa sobre o Mar.

Figura 56 - a) Repositório Temático, Arquivo Digital da Universidade do Porto - CODA de Fernando Távora.

b) Repositório Temático, Arquivo Digital da Universidade do Porto - CODA de Fernando Távora.

Figura 57 - FIMS/FT/01 - CODA, Casa sobre o Mar.

Figura 58 - disponível em: http://www.snpcultura.org/fotografias/uma_casa_sobre_o_mar_fernando_tavora_20140516_gf.jpg.

Figura 59 - FIMS/FT/0040 - Casa de férias em Ofir.

Figura 60 - a) FIMS/FT/0100 - Bloco de Habitações na rua Pereira Reis.

b) Fotografia da autora.

Figura 61 - FIMS/FT/0100 - Bloco de Habitações na rua Pereira Reis.

Figura 62 - a) Fotografia da autora.

b) Fotografia da autora.

Figura 63 - a) Fotografia da autora.

b) Fotografia da autora.

Figura 64 - a) TÁVORA, Fernando, Rui Pimentel, António Menéres, *Arquitectura Popular em Portugal* (Zona 1), Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980, p. 52.

b) TÁVORA, Fernando, Rui Pimentel, António Menéres, *Arquitectura Popular em Portugal* (Zona 1), Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980, p. 52.

Figura 65 - FIMS/FT/0100 - Bloco de Habitações na rua Pereira Reis.

Figura 66 - ESPOSITO, António; Giovanni Leoni, *Fernando Távora: opera completa*, Milão: Electa, 2005, p. 199.

Figura 67 - TRIGUEIROS, Luiz , *Fernando Távora*, com artigos de Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão e Eduardo Souto Moura, Lisboa: Blau, 1993, p. 24.

Figura 68 - a) Fondation Le Corbusier

b) Instituto Antônio Carlos Jobim, Acervo Lucio Costa.

c) TRIGUEIROS, Luiz , *Fernando Távora*, com artigos de Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão e Eduardo Souto Moura, Lisboa: Blau, 1993.

Figura 69 - a) disponível em : http://3.bp.blogspot.com/-ZenFanmVBug/VG52Fd3dHVI/AAAAAAAAAGd0/Kbm5K_HNzWk/s1600/niemeyer_lucio_costa1.

b) TRIGUEIROS, Luiz , *Fernando Távora*, com artigos de Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão e Eduardo Souto Moura, Lisboa: Blau, 1993, p. 24.

Figura 70 - Fotografia de Francisca Pereira.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. José Miguel Rodrigues, pela sua amizade, paciência, partilha e acompanhamento, sempre inestimáveis.

Ao Prof. Associado Emérito Sergio Fernandez, pela disponibilidade e valioso testemunho.

Ao Prof. Manuel Montenegro, pelas valiosas críticas e apoio, numa fase inicial da investigação.

À Prof. Alice Costa e ao João Pereira, pela revisão e tradução dos textos.

À Fundação Marques da Silva e ao Instituto Antônio Carlos Jobim, pela informação disponibilizada, dos arquitectos Fernando Távora e Lucio Costa, respectivamente.

A todos os meus colegas e amigos, companheiros de viagens, de angústias e frustrações, mas também de muitas alegrias e aventuras, a quem devo muito do que aprendi ao longo deste percurso.

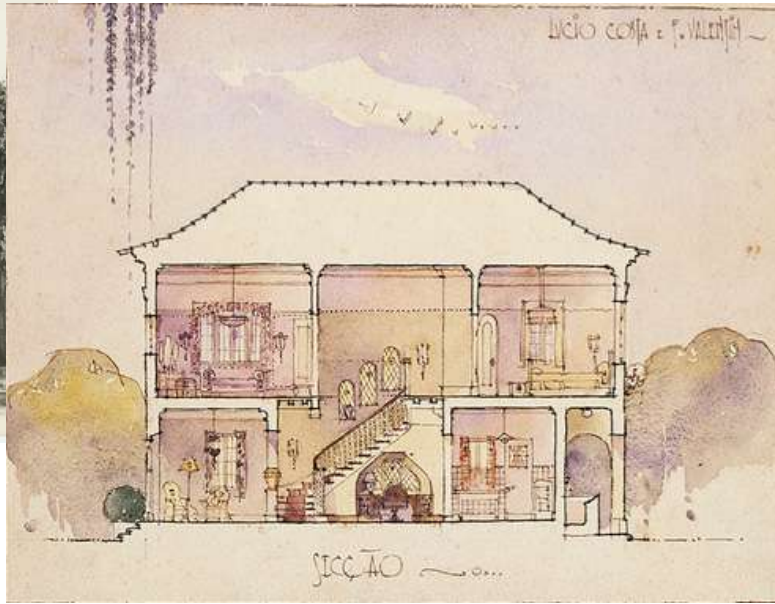
Aos meus pais e irmã, por toda a paciência e apoio incondicional.

Ao meu avô, pelo exemplo de resiliência e perseverança.

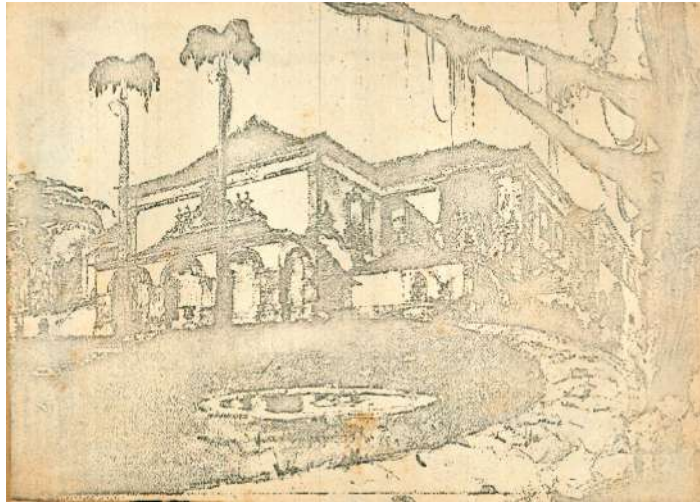


Casa Rodolfo Chambelland, 1922.

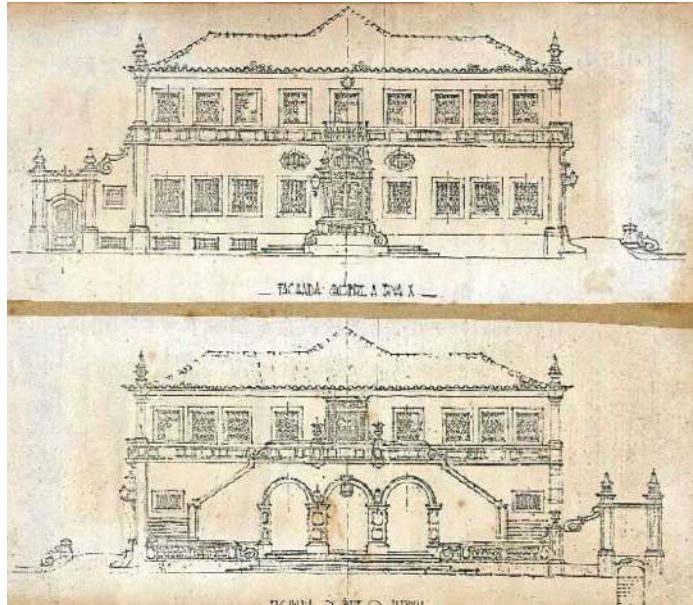
ANOS 20



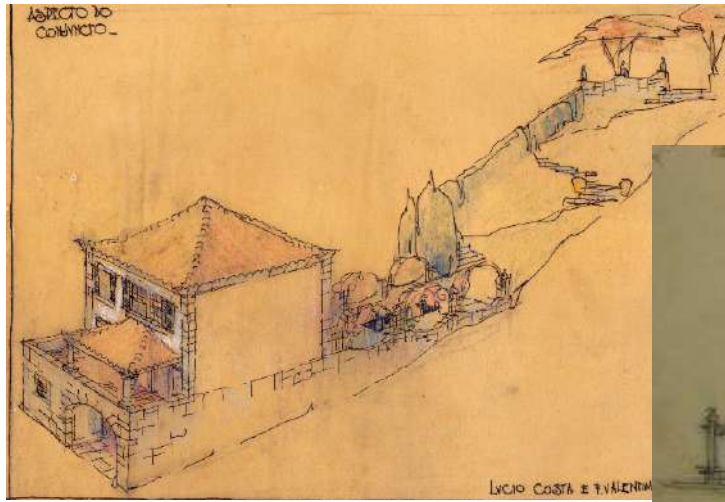
Casa 1, em parceria com Fernando Valentim, anos 20.



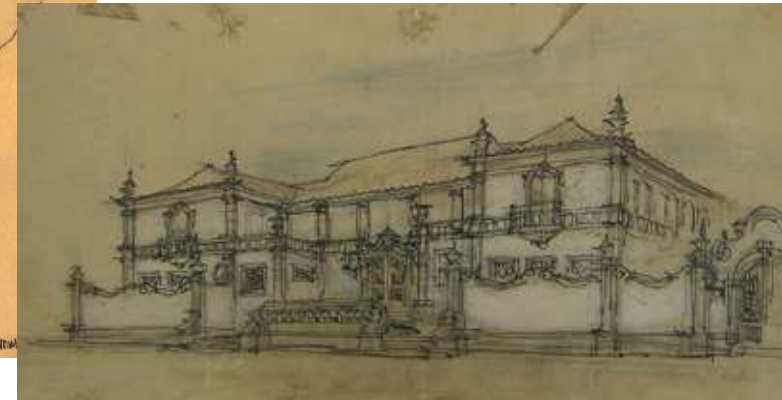
Concurso Pavilhão Brasileiro para Exposição em Filadélfia, 1924.



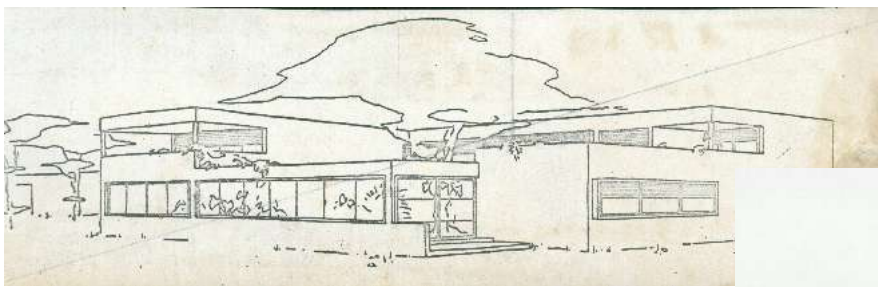
Embaixada Argentina, anos 1927.



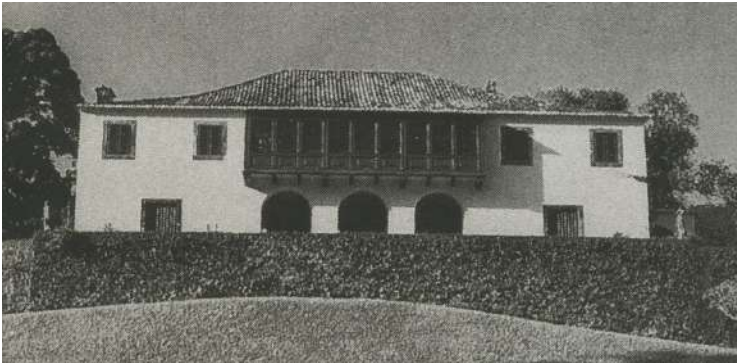
Casa 2, em parceria com Fernando Valentim, anos 20.



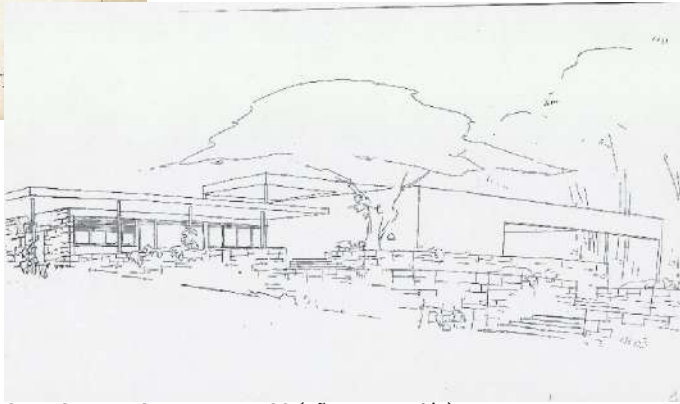
Embaixada do Peru, anos 20.



Casa Álvaro Osório de Almeida, anos 30 (não construída).



Casa E.G. Fontes, anos 30 (projecto onstruído).



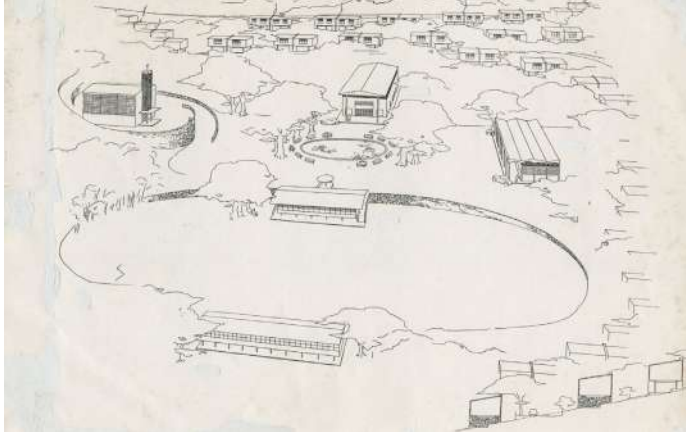
Casa Carmen Santos, anos 30 (não construída).



Casa E.G. Fontes, anos 30 (projecto não construído).



Casa Schwartz, em parceria anos 30 (projecto não construído).



Vila operária Monlevade, 1934 (projecto não construído).



Pavilhão do Brasil em Nova Iorque, e parceria com Oscar Niemeyer, 1938).

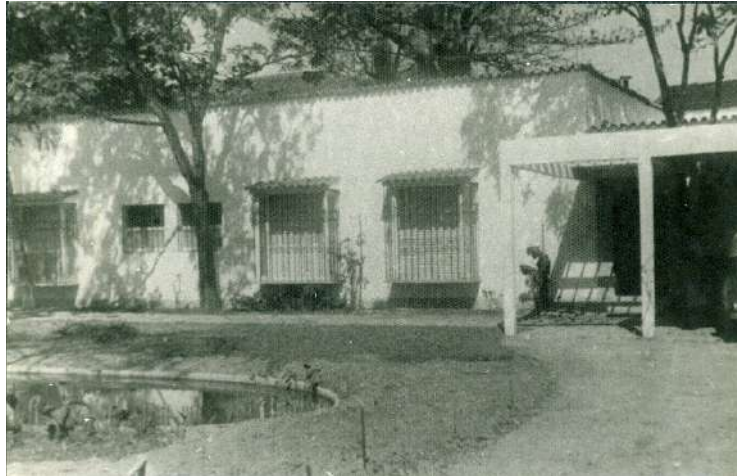


Museu das Missões, 1937.

ANOS 30



Casa Hungria Machado, 1942.



Casa Heloisa e Roberto Marinho de Azevedo, anos 40.



Parque Guinle, 1948-54.



Park Hotel, 1944-45.

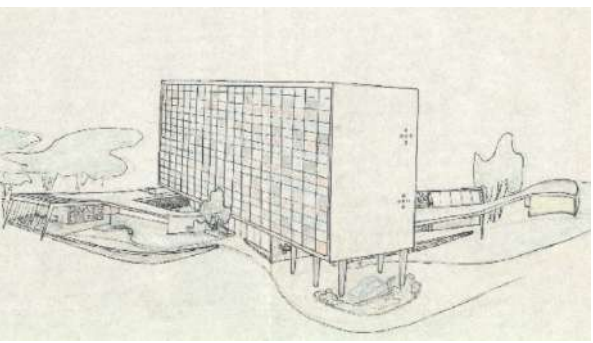


Casa Saavedra, 1942.

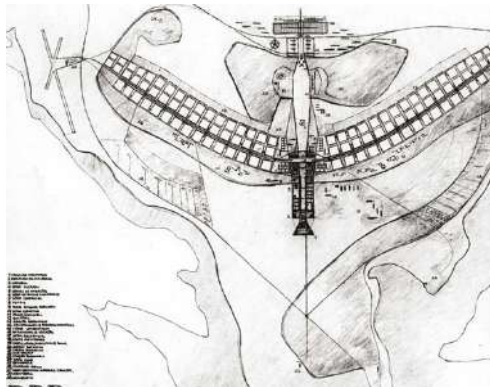


Casa Pedro Paes de Carvalho, 19444.

ANOS 40



Casa do Estudante do Brasil, Paris, 1952 (não construída).



Plano Piloto de Brasília, 1957.



Cobertura Maria Elisa Costa, 1963.



Monumento a Estácio de Sá, 1973.

ANOS 70



Casa Thiago de Mello, 1978.



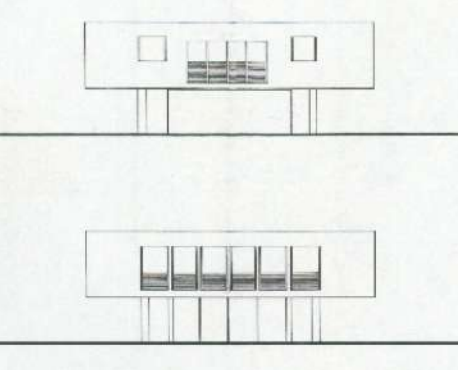
Casa Edgar Duvivier , 1988.

ANOS 50



Sede do Jockey Club Brasileiro, 1956-72.

ANOS 60



Casa em Brasília, anos 60 (não construída).



Pavilhão do Brasil na XIII Trienal de Milão, em parceria com Oscar Niemeyer, 1964.

ANOS 80



Casa Costa e Moreira Penna , 1980-82.

COSTA

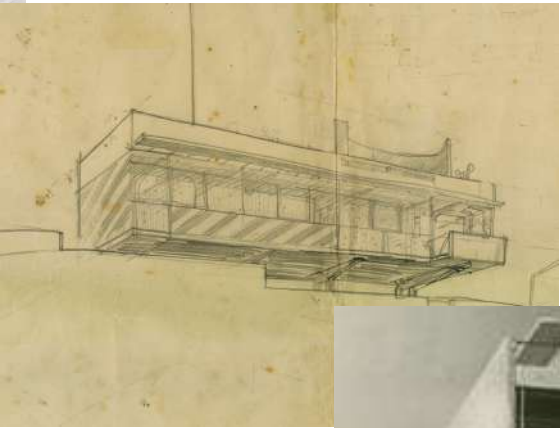
ATLAS DE IMAGENS

LUCIO

ANOS 50



Plano de urbanização da zona do Campo Alegre, 1948.



Casa sobre o Mar, 1951-52.



Unidade Residencial de Ramalde, 1952-60.



Bloco de habitações na Foz do Douro, 1952-54.



Convento de Gondomar, 1961.



Arranjo da zona central de Aveiro, 1963-83 .

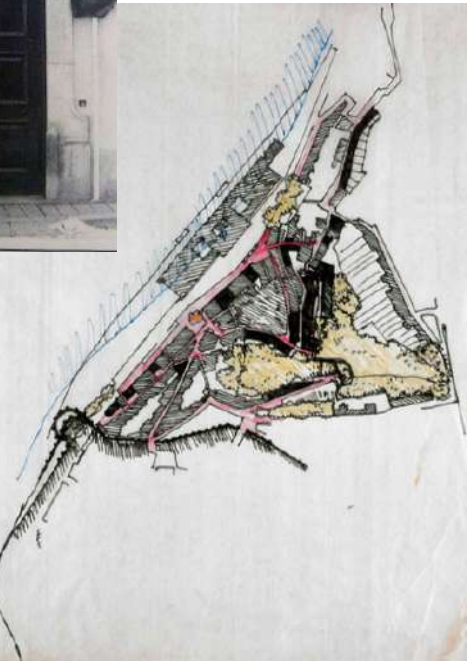
ANOS 70



Casa da Covilhã, 1973-76 .



Portão, Porto, 1970-71.



Projecto SAAL Miragaia, 1975 (não construído).



Pousada Santa Marinha da Costa, 1975-84 .



Bloco de habitações Pereira Reis, 1958-59.

ANOS 60



Capela e Pavilhão do Instituto Nun'Álvares, 1963 .



Sede da Assembleia de Guimarães, 1969 .

ANOS 80



Casa na Rua Nova, 1985-87.



Escola Superior Agrária de Ponte Lima, 1986-91.



Arranjos da zona central de Guimarães, 1985-92 .



Secção PSP Guimarães, 1988-93 .



Casa de Briteiros, 1989-90 .



modelação e Ampliação do Museu Nacional Soares dos Reis, 1988-2001 .

ANOS 90



Anfiteatro e anexo do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, 1989-93 .



Desenho da Praça 8 de Maio em Coimbra, 1992-97 .



Anfiteatro da Faculdade de Direito de Coimbra, 1993-2000 .



Ampliação da Assembleia da República, 1994-1999 .



Casa dos 24, 1995-2003.



Faculdade de Arquitectura da Universidade do Minho, 1996-2000 .

TÁVORA

ATLAS DE IMAGENS

FERNANDO